République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche scientifique
Université de Batna

Faculté des lettres et des Sciences Humaines

Département de Français

Ecole Doctorale de Français

Antenne de Batna

Mémoire

Élaboré en vue de l'obtention du diplôme de magistère

Option : Sciences des textes littéraires

L'écriture de la violence et la violence de l'écriture Dans Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra

Préparé par
Mme Soumia Aounallah

Sous la direction de
Pr. Said Khadraoui

Membres de jury

Président	Pr. Saddek Aouadi	Pr. Université d'Annaba
Rapporteur	Pr .Said Khadraoui	Pr. Université de Batna
Examinateur	Pr.Abd Elouahab Dakhia	Pr. Université de Biskra

Remerciement

Je tiens à remercier particulièrement mon directeur de recherche Professeur Said Khadraoui pour ses conseils, ses orientations et surtout sa patience tout au long de cette recherche.

Mes remerciement vont également aux membres de jury qui ont lu et évaluer ce mémoire.

Dédicace

A ceux qui me sont les êtres les plus chers au monde : Ma mère raison de toutes mes réussites et source de toutes mes joies que Dieu me la garde le plus longtemps possible, mon père pour ses encouragements et son soutien continuel.

A mes sœurs adorées : Nada, Fatima, soraya, lina .

A mes deux bourgeons : Salah-eddine et Issam.

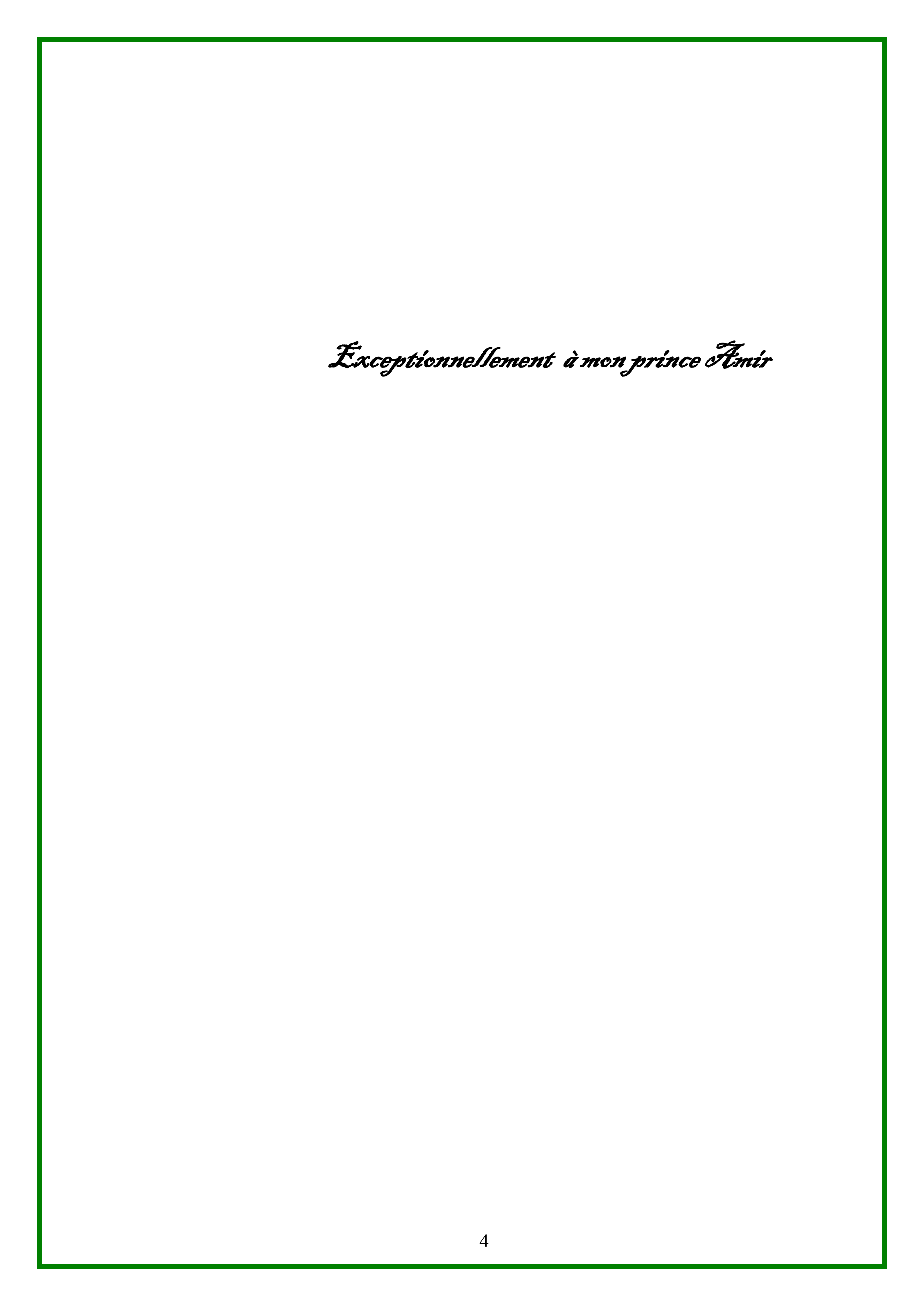
A mes oncles : Mohamed et sa famille surtout Noussaiba , Ibrahim et sa famille.

A ma tante Merieme et ses enfants.

A ma belle-famille.

A ces femmes d'exception qui embellissent ma vie : Samira, Arij, Errime et Hamida .

Et enfin à toute ma promotion de magistère.

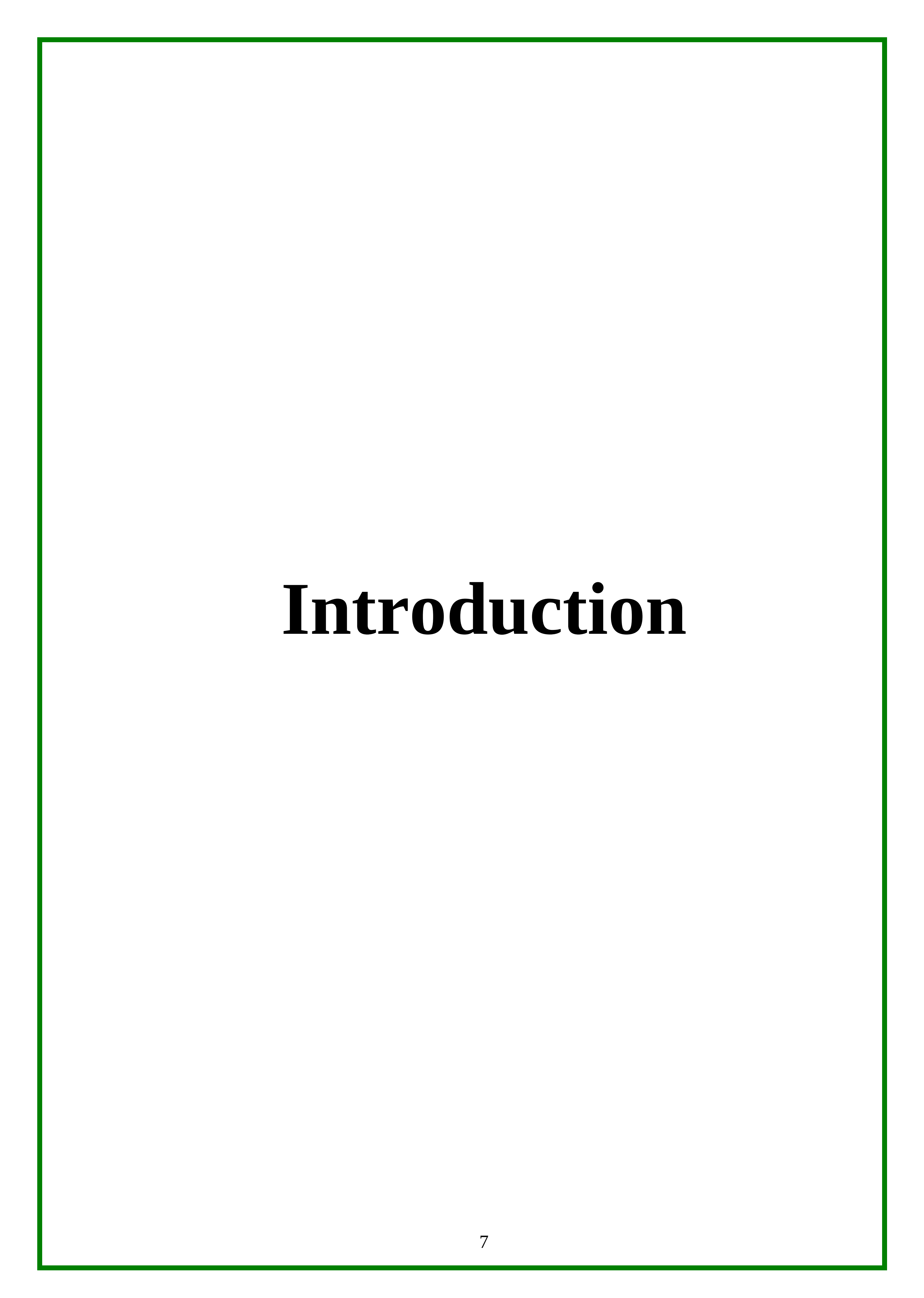


Exceptionnellement à mon prince Amir

TABLE DES MATIERES

Quatrième chapitre :

Le personnage comme élément romanesque de violence



Introduction

L‘actualité algérienne de la dernière décennie du siècle précédent a été marquée indélébilement par le sceau de la violence due au terrorisme . Une violence qui, tout en dépassant le sens de l’entendement, n’avait dans sa palette que le rouge et le noir, couleurs l’une du sang algérien injustement versé l’autre d’un deuil prolongé. La réalité apocalyptique, dont a accouché cet état de chose, avait des retentissements si forts et si profonds qu’aucune forme d’expression artistique n’est restée sourde. La littérature, entre autres, dans un souci de dénonciation et de révolte contre les atrocités quotidiennement vécues, a rompu avec ses thèmes classiques pour devenir une écriture cri, une écriture qui témoigne de la tragédie, qui lutte de toutes ses forces pour que la voix de la raison ne meure à jamais.

Parmi les plumes militantes qui se sont empressées à écrire et décrire la violence de cette époque, un nom a suffisamment intrigué les critiques : celui de Yasmina Khadra qui n’est en réalité qu’un pseudonyme féminin derrière lequel se cache Mohammed Moulesshoul. Cet écrivain, mais aussi ex-officier dans le corps militaire algérien, est resté longtemps dans l’ombre, depuis les années 80 où il s’activait à publier des écrits appartenants à différents genres, particulièrement des œuvres à vocation documentaire parlant de l’Algérie coloniale : *Le privilège du Phénix*, *La fille du pont*, *Kahira : la cellule de la mort*. Ce n’est qu’avec ses polars qu’il a commencé à conquérir un véritable lectorat : *Le Dingue au bistouri*, *La Foire des Enfoirés*, *Morituri*, *L'Automne des Chimères*, *Double blanc et La Part du mort*. En 2001, il décide finalement de dévoiler son identité en publiant son récit autobiographique *l’Ecrivain*.

Avec *Les Agneaux du Seigneur* et *A quoi rêvent les loups*, Khadra a fait une entrée fracassante dans les rangs des « Graphies de l’horreur »[1]. Le premier roman raconte l’histoire d’un village se situant à l’ouest algérien : Gachimat. Cette localité parait paisible et tranquille mais cache en réalité des réserves

---

[1] Mokhtari Rachid, *La Graphie de l’horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Batna: Chihab, 2002.

humaines d'hypocrisie et de jalousie ; Zane le nain attend impatiemment une occasion pour se venger contre ceux qui l'ont malmené à cause de son handicap physique, Allal est jalousé parce qu'il a réussi à avoir Sarah convoitée par les jeunes du village, Tej eddine déteste les Gachimatois qui lui ont confisqué toute dignité lui et son père Issa la honte. Toutes ces rancunes vont éclore avec l'avènement du FIS. Ce dernier fait basculer le village dans une nuit infernale du terrorisme où la vie humaine devient moins que rien. Quant au récit *A quoi rêvent les loups*, il relate l'histoire de Nafa Walid, jeune homme séduisant qui rêvait d'être une grande vedette mais qui finit comme chauffeur anonyme chez l'une des familles les plus riches du Grand Alger. Ce jeune rêveur se trouve une nuit contraint, sous la menace à faire disparaître le cadavre d'une jeune adolescente. A force de persuasion et d'intimidation des islamistes Nafa devient un terroriste barbare capable des crimes les plus abominables.

Ces deux romans appartiennent à la même littérature testimoniale des années 90 qui nous intéresse dans la présente recherche mais *Les Agneaux du Seigneur* semble être le corpus le mieux approprié au thème que nous ambitionnons d'étudier ici celui de *L'écriture de la violence et la violence de l'écriture.*

Les motifs qui nous ont poussé à faire ce choix se résument dans les points suivants :

• *Les Agneaux du Seigneur* marque une rupture dans le répertoire de khadra ; ce n'est plus un roman noir mais un roman qui fonde une nouvelle lignée d'écrits [2] qualifiés d' *« Analyse chirurgicale de l'intégrisme »*[3] . De par sa primauté, ce roman contiendrait la première décharge significative de violence au summum de son acuité. Nous voudrions donc analyser le témoignage dans sa promptitude avant qu'il ne s'adoucisse par l'effet d'une thérapie dans les écrits d'après.

---

[2] *Les Hirondelles de Kaboul, L'Attentat, Les Sirènes de Bagdad.*

[3] Buffard-O'Shea (Oakland) Nicole. Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra et Nouvelles d'Algérie de Maïssa Bey : écritures sans appel ? *Dans* Etudes littéraires Maghrébines : Subversion du réel:Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine.1991.N°16. Paris: L'Harmattan, p.99-111

• Ce roman tente de raconter un choc idéologique et un affaissement politique et social, générateur du règne du chaos. Pour ce faire, il est appelé à répondre à cette violence par une violence similaire si ce n'est par une violence plus accrue « *Il se produit une sorte de mécanisme qui fait qu'on ne répond à une violence d'un type que par une violence du second type, extensif* »[4]

Nous postulons que *Les Agneaux du Seigneur*, qui se veut une réplique enragée à un état de décomposition et de désolation d'une société en proie à la guerre civile, serait une oeuvre doublement violente : sur le plan thématique, elle serait donc qualifiée d'écriture de la violence et sur le plan formel où l'expression devient elle-même violente. Cette hypothèse ne peut être vérifiée en l'absence d'une notion inéluctable à ce travail, celle du lecteur car la violence dans notre corpus ne s'actualise, prend forme et par conséquent s'étudie que dans l'interaction entre le texte et son lecteur.

Introduire la notion du lecteur dans notre mémoire nous impose d'une part, le recours aux théories de la réception, en particulier celle de Wolfgang Iser : la théorie interactionniste entre pôle esthétique texte et pôle artistique lecteur et d'une autre part, le recours à une lecture interprétative de l'œuvre qui s'inspire des travaux d'Umberto Eco. Nous menons cette dernière avec beaucoup d'attention afin de ne pas tomber dans l'écueil de la subjectivité et de l'interprétation passe partout.

Pour éviter toute interprétation aberrante de l'œuvre, nous demeurons attentif à deux critères: l'imposition et l'appropriation. L'imposition renvoie aux données textuelles qui programment un type particulier de lecture pour le texte et excluent de la sorte le reste des types. Le roman est en effet, un objet qui renferme son mode d'utilisation et qui refuse qu'on lui fasse dire ce qu'il ne dit pas. Vincent Jouve parle, dans ce sens, d'un principe de cohérence interne et un autre de cohérence externe. Le premier renvoie à la grille d'interprétation généralisable à l'ensemble de l'œuvre qui veut qu'on ne puisse valider une

---

[4] Barthes Roland. *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil, 1981. p. 288

interprétation que si elle s'applique à l'ensemble du roman. Selon le second, toute interprétation en contradiction avec les données objectives (biographiques, historiques…) est une entreprise rejetée. Quant à l'appropriation elle désigne le travail fait par le lecteur visant à faire du texte un produit désormais lui appartenant. Nous avons tenu à ce que les interprétations figurants dans ce mémoire soient en parfaite harmonie avec l'imposition textuelle et le travail d'appropriation incombant au lecteur.

En abordant le thème de *L'écriture de la violence et la violence de l'écriture*, nous avons emprunté nos concepts, au grès des besoins de la recherche, à diverses disciplines : la sociocritique, la titrologie, la narratologie, la stylistique et la sémiotique et ceci tout en optant pour la méthode analytique.

Notre travail se compose de quatre chapitres :

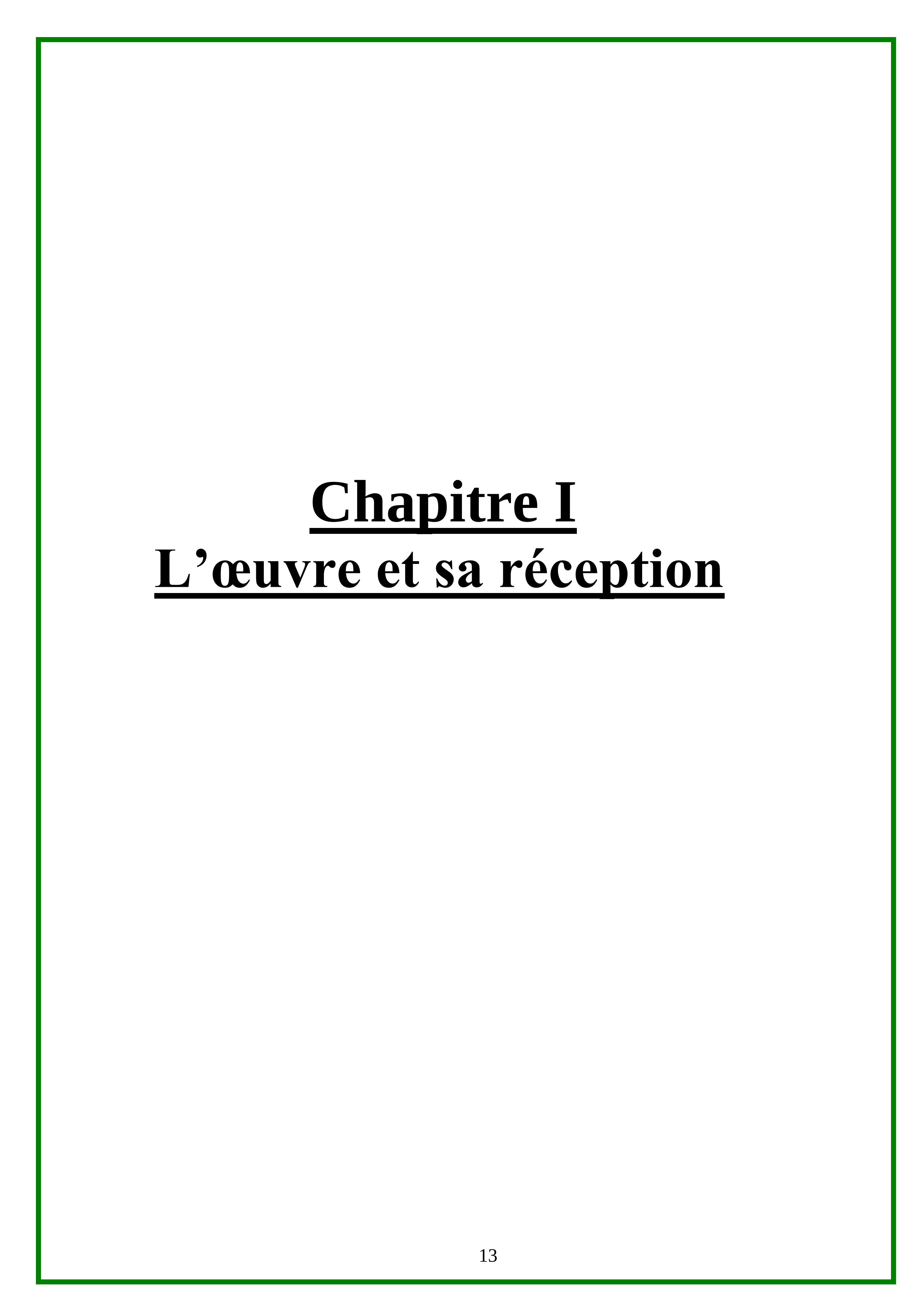
-Le premier a pour titre l'œuvre et sa réception. Il est consacré au cadrage théorique où il s'agit de donner d'abord un bref aperçu historique sur la théorie de la réception, ses fondements et ses apports avant d'aborder la question de lecture en générale et de lecture littéraires en particulier. Les grandes conceptions de l'acte de lire ainsi que les modèles de lecteurs sont à leur tour, tous passés en revue afin de mieux baliser les sentiers à la réflexion qui suivra dans les autres chapitres.

-le deuxième chapitre s'intitule quant à lui écriture de la violence. Cette partie est réservée à une étude thématique qui tente, à travers l'évaluation des récurrences des thèmes violents dans le roman à vérifier si *Les Agneaux du Seigneur* est ou non un texte de violence.

-le troisième chapitre titré violence de l'écriture essaye à son tour d'examiner à quel point peut on qualifier *Les Agneaux du Seigneur* d'écriture violente et ceci via l'étude des éléments suivants : le titre, l'humour noir, l'espace, le temps, le lexique argotique et le procédé dit écriture blanche.

-le quatrième et dernier chapitre est entièrement consacré à l'étude de l'effet personnage plus précisément de l'effet violence personnage que subit le lecteur suivant la théorie de Vincent Jouve.

Nous espérons au terme de ce travail pouvoir ajouter une modeste contribution au champ des études contemporaine de la littérature maghrébine.



Chapitre I
L'œuvre et sa réception

«Une littérature n'existe que dans la mesure où des lecteurs participent à la réalisation du projet inhérent à son écriture »

Salha Habib, In *La réception du texte magrébin de langue française*. Tunis, Ed. Cérès, 2004. p.4.

« Il existe des écrits sans lecteurs, mais non de littérature sans lecture »

Picard Michel, *La Lecture comme jeu, Essai sur la littérature*, Paris, Ed. Minuit, 1986, coll. « Critique », p. 242.

I.1. **Mutation historique du paysage de la réception**

Les études du texte littéraire ont été pour longtemps confinées dans des canaux d'analyse consacrée essentiellement soit, à appréhender l'œuvre en rapport avec son auteur ou, son contexte à l'aide d'éléments puisés dans le référent réel soit, à l'examiner en fonction des données textuelles propres à sa structure interne.

Certes, grâce à ces recherches, de nombreux objectifs ont été atteints et des pas considérables ont été faits dans le parcours des études littéraires. Mais en dépit de leurs réalisations, beaucoup d'insuffisances ont été reprochées à ces modèles d'analyse et c'est pour colmater leurs brèches que la théorie de la réception est apparue dès 1970.

Instituée par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser[5], elle s'est dissociée dès le départ des pratiques traditionnelles citées ci-dessus. Son avènement coïncide, d'une part, avec l'essoufflement des approches structuralistes, dont les démarches finissent par aboutir à des modèles trop généraux ou trop incomplets : l'enthousiasme excessif des structuralistes et leur confiance sans borne dans leur technique les ont conduits à déceler dans des objets non littéraires des éléments jugés par les critiques comme constitutifs de la littérature, les propos de Vincent Jouve illustrent parfaitement ce constat : *« Greimas retrouve sans peine les grandes formes « littéraires » dans l'énoncé d'une recette de cuisine »*[6] et d'une autre part, avec l'essor de la pragmatique connue pour être la branche de la linguistique qui s'intéresse à l'étude de l'usage du langage en contexte, c'est-à-dire du langage mis en œuvre par un locuteur dans un contexte donné et dirigé vers un allocutaire afin de l'influencer et d'agir sur lui. Le mérite de la pragmatique est de souligner qu'un énoncé ne se comprend amplement qu'une fois mis en corrélation avec à qui il est adressé. Cette avancée théorique sera

---

[5] Ce sont les deux grands représentants de l'Ecole de Constance allemande : Walfgang Iser (1926-2007), Hans Robert Jauss (1921-1997).

[6] Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 2008, (coll. Contours littéraires). p.03

reprise, investie et appliquée aux énoncés littéraires par les théoriciens de la réception.

L'apport de la théorie de la réception réside dans l'intérêt qu'elle accorde au lecteur. Pour elle, il ne s'agit pas seulement d'intégrer cette composante à l'analyse des œuvres littéraires mais aussi et surtout d'en faire la pierre de touche inéluctable. Ainsi, tout essai de travailler le matériau texte, en l'absence du pôle lecteur, est une tentative avortée d'avance car il n'est plus cette entité fantomatique à laquelle on ne pensait que très peu mais plutôt, un agent actif sans lequel l'œuvre n'a pas lieu d'exister :

> *«Le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus. Désormais on ne devrait plu parler d'œuvre que lorsqu'il y a, de manière interne au texte, processus de constitution de la part du lecteur. L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur »*[7].

Se greffent à la notion du « lecteur » celles de « lecture », « effet de réception », « horizon d'attente », « écart esthétique » qui sont les concepts phares définissant les centres d'intérêt de la théorie. Nous les survolons dans ce chapitre, ultérieurement, afin de ne rien rater de ce qui semble nécessaire à l'assimilation des fondements de cette nouvelle voie d'exploration littéraire.

Il est judicieux de rappeler, qu'en tant que théorie, la réception littéraire n'a vu le jour qu'avec Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser. Ces deux figures de proue ont été par excellence les précurseurs qui ont posé les premiers jalons de cette nouvelle tendance critique et qui lui ont fourni l'appareil conceptuel indispensable à son inscription dans le champ des études littéraires. Mais en tant que réflexion, elle a des origines qui remontent très tôt dans l'histoire jusqu'à Aristote : on trouve déjà dans sa *Poétique* des passages consacrés à l'effet

---

[7] Wolfgang Iser, *L'acte de lecture,* 1976, trad. fr. © éd. Mardaga, 1985, p. 49

qu'exerce l'œuvre d'art sur celui qui la reçoit, ainsi qu'une réflexion en prospective sur ce qui fait d'une fable une composition réussie.

Cette question sera posée aussi au cours de l'histoire par des écrivains soucieux de l'accueil qui serait réservé à leurs productions et à la manière avec laquelle elles seraient lues : Racine en donne l'exemple dans ses préfaces.

Les moralistes se sont intéressés à leur tour à ce que produisent les œuvres d'art comme influence sur le destinataire. Mais leur intérêt ne répondait qu'à un souci purement éthique : c'est en fonction de la réaction du lecteur (positive ou négative) qu'ils jugent de la qualité de l'œuvre.

Au cours du XIX siècle, des auteurs ont continué à manifester de l'intérêt pour le lecteur entre autre le célèbre poète Edgar Allan Poe qui a exhorté, maintes fois dans plusieurs de ses écrits, ses confrères à prendre soin de leurs productions afin d'optimaliser la réaction du lecteur.

Exceptionnellement et pour la première fois, au XX siècle, des écrits académiques consacrés au lecteur et à la lecture ont été rédigées et publiés : *ABC de la lecture* de Pound, *La lecture* de Larbaud. Ce cheminement historique a préparé de manière latente et sur plusieurs siècles le terrain pour l'éclosion de la théorie de la réception au cours des années 1970.

I.2.L'essor de la théorie de la réception

Puisque la réception veut être le thème articulateur dans ce chapitre ainsi que dans les autres parties de ce mémoire, nous tentons de cerner ses contours et son essence.

Selon le dictionnaire de la littérature, la réception littéraire est *« l'accent mis sur la lecture, et donc sur la relation texte-lecteur, et non plus seulement sur l'écriture de l'œuvre, la vision de son auteur »*[8]. Ainsi face aux modèles d'analyse cités dans le passage qui accordent la primauté de leurs recherches à

[8] Claude Eterstein (dir.). Dictionnaire de la littérature française de A à Z. Paris : Ėdition Hatier, 1998, p. 363

l'intention de l'auteur, à ce qu'il veut dire et à la manière avec laquelle il le dit, au contexte de l'œuvre ou à son fonctionnement textuel, se dresse la réception comme une nouveauté théorique qui place au cœur de ses préoccupations et de manière exclusive l'acte de lecture. Elle est conçue comme processus de reproduction du sens (résultant du contact texte-lecteur) cette fois-ci refaçonné par le lecteur après avoir été, dans une phase ultérieure, produit par l'auteur. Reproduction mais aussi réaction et contamination car aucune immunité ne donne au lecteur la possibilité de lire l'œuvre sans en être affecté :

> *« De manière générale, on entend par réception une entreprise plurielle de la théorie littéraire allemande mettant l'accent sur la réaction du lecteur plutôt que sur l'auteur et le texte comme on le fait habituellement ».*[9]

La théorie de la réception a donné naissance à deux orientations différentes :

• « L'esthétique de la réception » dont l'initiateur est Hans Robert Jauss ;

• La théorie de « l'effet esthétique » développée par Wolfgang Iser.

I.3. L'esthétique de la réception et La théorie de l'effet esthétique

I.3.1. L'esthétique de la réception

En forgeant son esthétique de la réception, Jauss tenait à réintroduire une historicité aux études des œuvres littéraires. Il s'agit selon lui, certes d'actualiser la structure de l'œuvre et de lui donner un sens mais il souligne que ce sens reste inachevé, et sa constitution ne se fait que progressivement dans l'histoire à travers les différentes expériences vécues par ses lecteurs :

> *« Le sens d'une œuvre n'est pas atemporelle, ni non plus délivré en une fois au moment de sa création. Il se constitue au cours de*

---

[9] Leblanc, Benjamin-Hugo. *Liminaire : amorce de réflexions autour de la théorie de la réception de H.R. Jauss* [en ligne] : http://id.erudit.org/iderudit/011814ar

l'histoire, par l'expérience différente que des lecteurs successifs font du même texte » [10].

Ainsi pour porter un regard critique sur une œuvre et sur la manière avec laquelle s'actualise son sens, donnée en perpétuel devenir intimement liée et indépendante de l'histoire, l'analyste est appelé à observer soigneusement l'évolution des réactions de son public sur les deux axes synchronique et diachronique. En d'autres termes, l'effet actuel d'un texte sur le lecteur n'est pas ce à quoi s'intéresse en particulier l'esthétique de la réception mais elle s'intéresse surtout à son inscription dans une chaîne où se succèdent d'autres effets.

Dans cette optique, l'histoire littéraire devient celle de la lecture, celle de la réception. Pour être en mesure de la comprendre et de l'étudier, Jauss trouve que l'intérêt doit être axé dans un premier temps sur la première lecture pour passer ensuite à la somme de toutes les lectures, effectuées à travers le temps et toujours en relation les unes avec les autres : *« Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique »*[11]

I.3.2. La théorie de l'effet esthétique

Membre de l'Ecole de Constance, Wolfgang Iser, s'intéresse lui aussi dans une approche voisine mais différente de celle de Jauss au phénomène de la lecture. Dans *L'Art de la lecture* 1976, il montre qu'il ne s'agit pas pour lui de focaliser son attention sur la dimension historique de la réception comme l'a fait Jauss mais à analyser la lecture en tant qu'effet et qu'acte individuel, tout en

---

[10] Maurel, Anne. *La critique*. Paris : Hachette, 2005. (Coll. Contours littéraires). p. 112

[11] Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. de C. Maillard. Paris : Gallimard, 1978. p. 51

postulant que le lecteur est le présupposé du texte, c'est-à-dire qu'il s'inscrit au sein même de l'œuvre.

Ce lecteur est dit implicite, il *« N'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de la fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même »*[12]

Son inscription au sein de l'œuvre se traduit par la présence des directives déductibles servant à orienter la lecture dans le tissu textuel. Elles sont valides pour tout lecteur et c'est en suivant ces orientations que le sens de l'œuvre s'acquiert et se construit. Cette construction s'effectue en fait en deux phases : la première est caractérisée par l'invariabilité. Elle concerne le comportement du lecteur vis-à-vis des directives textuelles. Ce comportement est identique chez tout lecteur vues que les directives sont les mêmes et ne changent pas. Mais le lecteur est un agent actif, ce qui suppose qu'il a une part de subjectivité qui ne peut que s'afficher lors de la lecture. C'est exactement ce qui se passe lors de la deuxième phase où le lecteur réagit à ce que lui donne le texte à lire. Jouve illustre cette idée comme suit :

> *« Tout lecteur des Liaisons dangereuses possède le privilège, accordé par le texte, d'avoir accès à l'ensemble des lettres qui s'échangent. Ce statut étant partagé par les deux protagonistes, Valmont et Mme de Merteuil (qui lisent volontiers le courrier qui ne leur est pas adressé), il y a l'identité de point de vue entre le lecteur et les deux personnages. Cette assimilation « mécanique » -provoquée par l'égalité de savoir- à deux figures extrêmes du libertinage peut être, selon les individus, reçue comme une expérience enrichissante ou, au contraire, comme une solide raison de condamner le livre ».*[13]

[12] Iser, Wolfgang. Op. cit., p. 70
[13] Jouve, Vincent. *La lecture*, Op. cit. , p. 30

Ainsi, un même texte est capable de susciter deux réactions différentes et même contradictoires, lors du parcours de sa réception. Ceci revient au fait que le lecteur lit le texte comme il se présente à lui, il n'enfreint, en aucun cas, le programme textuel établit par l'auteur. Mais face à ce qu il lit, le lecteur ne peut s'empêcher de manifester sa subjectivité : *« L'effet esthétique, bien que suscité par le texte, mobilise chez le lecteur des facultés de représentations et perceptions pour lui faire adopter des points de vue différents »*[14]

La réflexion d'Iser s'attarde aussi sur l'interaction texte⁄lecteur. Selon lui, toute œuvre littéraire se définit par une bipolarité. Elle a un pôle artistique et un autre esthétique *« On peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur »*[15] Entre ces deux pôles s'établit une interaction fondamentale et nécessaire pour pouvoir parler d'une réception. Cette nécessité relève du fait que le texte est d'une part, un produit littéraire qui commande sa réception grâce aux directives qu'il impose au lecteur pour contrôler son action. Mais d'une autre part, ce même texte est marqué par son incomplétude et ses manques que seul le lecteur est en mesure de combler, à l'aide de ses différentes représentations :

> *« La lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur »*[16]

I.4. L'Horizon d'attente et l'Ecart esthétique

I.4.1. L'Horizon d'attente

Parmi les concepts phares de l'esthétique de la réception, ultérieurement évoqués, nous avons cité celui d'horizon d'attente. L'horizon d'attente est une

---

[14] Iser, Wolfgang. Op. cit., p. 14
[15] Ibid., p. 48
[16] Ibid., p. 198

notion incontournable à l'étude de la réception des œuvres littéraires. Elle a connu son apogée au sein de l'Ecole de Constance mais elle a été déjà travaillée auparavant par de grands penseurs tels : Husserl et Gadamar.

Le premier usage qu'on lui connaît se rattache au nom du philosophe allemand Edmund Husserl, père fondateur du courant phénoménologique, à qui on doit l'idée de la présence d'une conscience dans la lecture. Elle est employée aussi chez Gadamar mais non comme horizon d'attente mais comme « fusion d'horizons » pour rendre compte du fait que le sens d'un texte n'est jamais l'apanage d'une époque bien déterminée, mais le fruit d'un dialogue continuel entre le passé et le présent. Reprise et réinvestie dans les travaux de Jauss, elle devient la clef de voûte, sans laquelle toute étude de la réception littéraire demeure partielle et incomplète.

L'horizon d'attente ne renvoie pas aux expériences psychologiques individuelles des sujets lisants mais à des normes purement esthétiques : *« L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public »*[17]. Elle se définit comme le cadre général de compréhension qui se constitue à partir des connaissances littéraires des lecteurs, à partir de leurs expériences de lecture antérieures c'est-à-dire elle est

> *« […] système de référence objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte des trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. »*[18]

[17] Jauss, Hans Robert. Op. cit., p. 49
[18] Ibid., p. 54

Ainsi, pour étudier la réception de Madame Bovary de Gustave Flaubert, le chercheur est appelé à prendre en compte les éléments suivants :

• Le genre : le roman en général et le roman de mœurs en particulier, précisément celui des années 1857.

• La thématique : l'adultère, une thématique à penchant réaliste, à jour avec le goût du public, lassé des thématiques romantiques.

• La forme : narration réaliste avec des traits naturaliste et une forme impersonnelle peu répondue à l'époque.

• Le langage poétique : raffiné et travaillé ce qui le démarque du langage ordinaire.

La prise en compte de tous ces facteurs ne sert pas uniquement à retracer l'horizon d'attente du premier public, mais permet également de l'inscrire sur l'axe diachronique afin de comprendre l'évolution de la réception de l'œuvre ainsi que les différentes actualisations de son sens.

En postulant que l'horizon d'attente repose sur une expérience préalable que possède le lecteur sur les normes esthétiques de l'œuvre, Jauss met en exergue une autre réalité du vécu littéraire du texte, c'est celle de l'intertextualité qui veut que le texte n'est jamais un produit émergeant du néant, mais qu'il naît dans un paysage de textes récents ou anciens avec lesquels il entretient un rapport de contamination, alors même qu'il proclame sa volonté de rompre avec les textes antérieurs pour jouir de sa propre originalité :

> *« Même au moment où elle parait, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux -manifestes ou latents-, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit »*[19]

[19] Jauss, Hans Robert. . Op. cit., p. 50

Sous la lumière de ces propos, nous comprenons qu'une œuvre n'est jamais absolument neuve, elle interpelle toujours d'autres textes que le lecteur a déjà lus et elle programme elle-même, grâce à son organisation interne et grâce aux signaux qu'elle comporte, le mode de sa réception. En effet, dès les premières pages l'incipit met le lecteur dans tel ou tel état émotionnel et lui prodigue des pistes d'exploration du genre censées être déjà connues chez lui. Le texte à son tour, lui permet au fur et à mesure que la lecture avance d'évaluer à quel point l'œuvre en cours de lecture, obéit aux canons littéraires déjà mis en place.

C'est en fonction de ce mode de réception, choisi par l'auteur pour son œuvre, que l'analyste serait en mesure de dire si son horizon d'attente (celle de l'œuvre) coïncide avec ce à quoi s'attend le public lecteur ou si au contraire elle le déroute et le déçoit *« La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique »*[20]

Le conformisme ou la rénovation de l'œuvre, que l'on dévoile grâce à l'étude de son horizon d'attente, nous amène à aborder un autre concept forgé par Jauss qui est l'écart esthétique.

I.4.2. L'Ecart esthétique

L'écart esthétique est une notion qui a la même importance que celle d'horizon d'attente et comme elle sert à étudier l'accueil que réserve un public lecteur à une œuvre littéraire. Mais soulignons qu'écart esthétique ne concerne que les œuvres novatrices, c'est-à-dire celles qui changent les habitudes lectorales chez ses destinataires, en leur donnant à lire des textes qui rompent avec les

[20] Jauss, Hans Robert. Op. cit., p. 53

conventions littéraires connues et admises comme caractérisant l'époque de leur émergence.

Ces œuvres innovatrices ne sont pas toujours bien accueillies, elles suscitent des réactions différentes et même contradictoires qui varient entre l'enthousiasme, l'acceptation, l'indifférence et qui peuvent même aller jusqu'au rejet total de l'œuvre :

> *« Si elle reproduit les caractéristiques d'une production antérieure, l'œuvre connaît un succès immédiat parce qu'elle provoque chez ses lecteurs un plaisir de reconnaissance. Si, en revanche, elle transgresse les canons du genre et qu'elle modifie ainsi une norme esthétique, l'œuvre nouvelle échoue, ou n'est pas immédiatement comprise parce qu'elle ne répond pas aux attentes de son premier public ».* [21]

L'écart esthétique se produit donc quand une œuvre déçoit les attentes de son public. Un public généralement habitué à des productions qui le confirment dans ses habitudes et le confortent dans ses expériences familières, c'est-à-dire à une littérature qui

> *« […] satisfait le désir de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les vœux du public, lui sert du « sensationnel » sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne, convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux- mais seulement pour les « résoudre » […] comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance »*[22]

Cette littérature est aisément assimilée à l'« art culinaire » où l'on ne demande que de réaliser la recette, telle qu'elle avec les ingrédients qui y figurent, pour avoir à la fin un produit réussi. De la sorte, elle devient un produit

---

[21] Maurel, Anne. Op. cit., p. 111
[22] Jauss, Hans Robert. Op. cit., p. 53

commercial banal qui ne fait que flatter le goût des lecteurs afin d'assurer une large consommation et plusieurs rééditions.

En revanche, d'autres productions littéraires se soucient peu du critère commercial et du « succès immédiat » auprès des lecteurs. Elles projettent non de réaliser de larges ventes mais d'apporter un nouveau souffle à la littérature en réinventant de nouvelles règles du jeu. Une fois cette entreprise réussie, le produit littéraire devient un chef-d'œuvre dont la pérennité est assurée grâce à son *« négativité originelle »*[23] qui lui coûte souvent un refus lors de sa première apparition.

Le premier accueil fait à l'œuvre n'est donc jamais un jugement définitif qui la consacre pour toujours ou la condamne une fois pour toute, mais il faudra appréhender l'œuvre sur la trame temporelle de ses réceptions successives pour connaître sa véritable valeur. Une valeur qui peut se confirmer, en dépit d'un premier accueil défavorable ou au contraire, être infirmée malgré une première réception la valorisant. Jauss illustre ce constat en donnant l'exemple de deux romans : *Madame Bovary* de Gustave Flaubert et *Fanny* d'Ernest Feydeau, parus à la même époque 1857. Ces deux romans se rejoignent au niveau de la thématique ; tout deux mettent en scène une histoire identique : un adultère en milieu provincial et bourgeois. Ils appartiennent au même genre à savoir le roman de mœurs et ils s'adressent à un public fatigué des extravagances du romantisme. Mais tandis que l'un, le roman *Fanny*, connaît un succès immédiat et treize éditions le roman de Madame Bovary est rejeté en bloc.

Jauss estime que ce rejet s'explique au niveau de la forme de la narration qui n'est pas la même dans les deux romans : Ernest Feydeau a opté pour une narration traditionnelle sous forme de confession qui permet au lecteur de comprendre facilement lequel des personnages est coupable de celui qui ne l'est pas, alors que Flaubert a innové en employant une nouvelle forme de narration qui est la narration impersonnelle.

---

[23] Jauss, Hans Robert. Op. cit., p. 54

> Ce *« procédé artistique consiste à présenter le discours intérieur du personnage sans les marques du discours direct (« Je vais donc enfin posséder… ») ou du discours indirect (« Elle se disait qu'elle allait enfin posséder… ») ; il en résulte que le lecteur doit décider lui-même s'il lui faut prendre ce discours comme expression d'une vérité ou d'une opinion caractéristique du personnage »*[24]

Ce procédé deviendra, plus tard, non l'écart mais la norme même et c'est cette même innovation, mal accueillie au début, qui transformera le roman de Flaubert en un chef-d'oeuvre qui continue à faire parler de lui jusqu'à nos jours.

L'écart esthétique permet donc de remettre en question les pratiques lectorales d'un public, à un moment donné de l'histoire, afin de le libérer de ses préjugés esthétiques et lui permettre d'évoluer dans ses goûts et dans ses horizons d'attente pour que la littérature reste toujours le domaine du beau sans cesse renouvelé.

I.5. La lecture littéraire

Les théories de la réception ont eu le mérite de placer l'acte de lecture au cœur des préoccupations des études littéraires. Cette activité, délaissée des siècles durant, se voit enfin réhabilitée et haussée au rang de partie intégrante du fait littéraire. Grâce à la reconnaissance dont a bénéficié cette notion, les critiques se sont rapidement rendu compte de l'existence d'un terrain de recherche fertile et encore vierge qu'ils n'ont pas tardé à exploiter, en multipliant les approches et les modèles d'analyse de l'acte de lire et de celui qui l'effectue à savoir le lecteur.

Avant de passer en revue, les modèles qui ont marqué le plus les théories de la lecture, il semble judicieux de commencer d'abord par répondre aux questions : Qu'est ce que la lecture ? Et qu'est ce que la lecture littéraire ?

---

[24] Jauss, Hans Robert. Op. cit., p. 76

Dans un sens large et selon les dictionnaires de langue, la lecture se définit comme action matérielle de lire, de déchiffrer. Acception qu'on trouve reprise dans Savoir-lire : *« La lecture est l'action de déchiffrer un texte écrit »*[25] elle consiste donc à *« observer un ensemble de signes, de quelque nature qu'il soit, pour en connaître le sens »*[26]. Mais dire que la lecture est une simple opération de décodage de signes graphiques la vide de son sens et fait d'elle un acte machinal plat ce qui n'est pas vrai car *« La lecture est une pratique culturelle, mettant en œuvre des connaissances, des savoirs, des comportements ; elle est projection de goût ou d'opinions, c'est une activité productrice de sens »*[27] . Elle s'avère donc être un processus complexe de déchiffrage qui s'effectue sur plusieurs niveaux qu'on trouve recensé chez Milly dans *La Poétique des textes* : Le premier niveau est le déchiffrage linguistique ; il permet au lecteur de transformer les signes graphiques constituants le message en représentations mentales. Il est accompagné d'un déchiffrage conatif *« qui tient compte des élargissements possibles du sens des mots »*[28] suivi d'un déchiffrage argumentatif qui sert à percevoir l'enchaînement logique reliant les signes entre eux pour sortir avec un sens cohérent du texte écrit.

Toujours selon Milly il n'existe pas un seul type de lecture mais plutôt des types de lecture, il cite la lecture studieuse, récréative, sensitive ou littéraire. Afin de mieux les élucider, nous regroupons ces types en trois catégories : la lecture courante, la lecture savante et la lecture littéraire. La lecture courante ne vise que la saisie informative minimale du texte, c'est le type qu'on pratique quotidiennement par l'effet d'un réflexe devant les enseignes des magasins, les panneaux publicitaire, etc. La lecture savante se pratique, quant à elle, dans le cadre d'une recherche scientifique afin de vérifier des hypothèses théoriques. La lecture littéraire est comme son nom l'indique est propre au texte littéraire.

---

[25] Schmitt, M.P. et Viala, A. *Savoir-lire : Précis de lecture critique.* Paris : Éditions Didier, 1982. (Coll. Faire⁄Lire). p.10

[26] Ibid.

[27] Bordas, E., Barel-Moisan, C., Bonnet, G. et al. *L'analyse littéraire.* Paris : Armand Colin, 2006. (Coll. Cursus). p. 33

[28] Milly J., *Poétique des textes,* Paris : Armand Colin, 2005. p. 25

Les définitions de cette dernière catégorie foisonnent et départagent les théoriciens. Elles se classent généralement en deux courants distincts. Le premier courant privilégie l'objet texte comme l'illustre la définition de J Ricardou :

> *« Lire la littérature […] c'est tenter de déchiffrer à tout instant la superposition, l'innombrable entrecroisement des signes dont elle offre le plus complet répertoire. La littérature demande en somme qu'après avoir appris à déchiffrer mécaniquement les caractères typographiques, l'on apprennent à déchiffrer l'intrication des signes dont elle est faite »*[29]

L'accent, comme on vient de le constater à travers cette définition, est mis sur l'objet texte en détriment de l'agent lecteur ce qui n'est pas le cas dans le deuxième courant qui insiste sur le rôle du lecteur dans la coopération interprétative de l'œuvre littéraire.

I.5.1. La lecture littéraire comme coopération interprétative :

Parler de coopération interprétative et d'interprétation nous conduit à parler de la lecture plurielle qui postule que la lecture littéraire ne se contente généralement pas de « l'univocité » de sens mais au contraire elle cherche toujours sa plurivocité, c'est-à-dire il s'agit de lire et de découvrir à chaque nouvelle lecture les différents sens que peut avoir un seul texte *« interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre) c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait »*[30] Dans ce sens Barthes distingue entre deux types de texte : le texte scriptibles et le texte lisible. Le premier est riche dans la mesure où chaque nouvelle lecture permet d'y découvrir un nouveau sens alors que le second est un texte dont la plurivocité est limitée.

---

[29] Ricardeau, J. cité par Achour, C. et Rezzoug, S. in *Convergences critiques : Introduction à la lecture littéraire*. Alger : OPU, 1995. p.11
[30] Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970. p.11

L'interprétation est évidemment action réalisée par un lecteur. Cela sous entend que ce dernier n'est pas un agent passif au contraire c'est un partenaire actif qui réagit aux structures de l'œuvre afin de reproduire, tout en l'enrichissant, le sens contenu dans le texte. Umberto Eco dans son étude *Lector in Fabula* affirme que *«Le texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur »*[31] car le texte est *« une machine paresseuse »*[32] et *« un tissu d'espace blancs, d'interstices à remplir »*[33] ce qui veut dire qu'il y a toujours une partie du contenu significatif du texte non manifestée sur le plan d'expression. C'est au lecteur qu' incombe la tache de le faire fonctionner en actualisant ce qui n'est pas exprimé explicitement *« Un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général, il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité, un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner »*[34]

Toujours selon la vision de Eco, la lecture littéraire est une action qui s'effectue sur des étapes successives. Elle déchiffre l'un après l'autre, les différents niveaux du texte en partant des structures les plus simples pour arriver aux structures plus complexes. Ainsi, le lecteur commence par actualiser les structures discursives passe aux structures narratives et actantielles pour arriver enfin aux structures idéologiques.

L'actualisation des structures discursives : C'est l'étape du décodage linguistique au cours de laquelle s'effectue l'explication sémantique. A ce niveau le lecteur, afin de ne pas se perdre dans la multitude significative des signes que propose le dictionnaire, il opère un tri dans l'ensemble des significations d'un mot polysémique pour ne retenir que le sens nécessaire à la compréhension du texte.

L'actualisation des structures narratives : Cette deuxième phase permet au lecteur de rassembler les structures discursives, actualisées ultérieurement, en

---

[31] Eco, Umberto. *Lector in fabula : Le rôle du lecteur* [1979]. Paris : Ėditions Grasset, 1985. p. 62
[32] Ibid., p. 63
[33] Id.
[34] Ibid., p. 64

une série de propositions qui lui permettent de dégager les grandes lignes de l'intrigue. Généralement ce niveau de déchiffrage n'est atteint qu'après la lecture de plusieurs pages d'un chapitre ou d'une longue scène.

L'actualisation des structures actantielles : A ce stade d'abstraction supplémentaire, le lecteur tente de retrouver, grâce aux structures narratives obtenues lors de la deuxième étape, les six rôles actantiels dégagés par Greimas à savoir : sujet, objet, destinateur, destinataire, adjuvant(s), opposant(s).

L'actualisation des structures idéologiques : C'est en examinant de près le schéma actantiel que le lecteur sera en mesure de dégager les structures idéologiques. Ces dernières correspondent à la valeur qu'attribue le texte au sujet, à l'objet de quête et aux autres rôles actantiels. Elles permettent de comprendre quelle vision de monde véhicule le texte.

I.5.2. La lecture littéraire comme interaction dynamique :

La conception de la lecture littéraire chez Iser ne diffère pas beaucoup de celle de Eco. Pour lui la lecture est une actualisation de sens. Ce sens ne préexiste pas, il se construit dans le mouvement interactif entre le pôle artistique « texte » et le pôle esthétique « lecteur » :

> *« Le sens doit être le produit d'une interaction entre les signaux textuels et les actes de compréhension du lecteur. Et le lecteur ne peut pas se détacher de cette interaction ; au contraire, l'activité stimulée en lui le liera nécessairement au texte et l'induira à créer les conditions nécessaires à l'efficacité de ce texte. Comme le texte et le lecteur se fondent ainsi en une seule situation ; la division entre sujet et objet ne joue plus, et il s'ensuit que le sens n'est plus un objet à définir, mais un effet dont faire l'expérience »*[35].

---

[35] Iser, Wolfgang. Op. cit. , p. 68

Jauss la considère, quant à lui, comme une perception guidée qu'on ne peut détacher du concept d'horizon d'attente ou couper de l'histoire des réceptions successives de l'œuvre.

I.5.3. La lecture littéraire comme processus à cinq dimensions :

En se basant sur les travaux de Gilles Thérien *« Pour une sémiotique de la lecture »,* Vincent Jouve souligne le caractère complexe et pluridimensionnel qui fait de la lecture *« un processus à cinq dimensions »*[36] : dimension neurophysiologique, cognitive, affective, argumentative et symbolique.

La dimension neurophysiologique : *« Lire, c'est préalablement à toute analyse du contenu, une opération de perception d'identification et de mémorisation de signes »*[37] La lecture est, à cette étape, une action de percevoir et de reconnaître les signes graphiques que l'œil ne saisit pas séparément mais par paquets. Ces signes seront reconvertis en représentations mentales qui exigent une mémorisation car les signes se succèdent et ne prennent sens qu'une fois mis en relation avec ceux qui les précèdent et ceux qui les suivent.

La dimension cognitive : En tant que processus cognitif la lecture permet d'envisager le texte globalement. Pour comprendre de quoi il est question , le lecteur tente de déceler les relations logiques reliant les structures narratives afin d'accéder au sens *« Le lecteur, tout entier occupé d'atteindre le dénouement, se concentre alors sur l'enchaînement des faits : l'activité cognitive lui sert de progresser rapidement dans l'intrigue »*[38]

La dimension affective : *« Si la réception du texte fait appel aux capacités réflexives du lecteur, elle joue également et peut -être surtout- sur son affectivité »*[39] la lecture n'est donc pas neutre au contraire, elle engendre des réactions d'ordre affectif chez le lecteur. Elle suscite par exemple chez lui un

---

[36] Jouve, Vincent. Op. cit. , p. 9
[37] Id.
[38] Ibid., p. 10
[39] Ibid., p. 11

sentiment de sympathie ou d'antipathie envers un personnage une adhésion ou un rejet d'une convention sociale.

La dimension argumentative : Elle révèle « la visée illocutoire » contenue dans le texte c'est-à-dire l'intention d'agir sur le lecteur *« L'intention de convaincre est d'une façon ou d'une autre, présente dans tout récit »*[40]. Jouve illustre cette intention en citant le roman de Malraux l'Espoir qui selon lui vise à convaincre le lecteur de la justesse de la cause républicaine en Espagne.

La dimension symbolique :

> *« Toute lecture interagit avec la culture et les schémas dominants d'un milieu et d'une époque. Qu'elle les récuse ou les conforte, c'est en pesant sur les modèles de l'imaginaire collectif que la lecture affirme sa dimension symbolique »*[41]

Elle permet de dévoiler la vision du monde que véhicule le texte qu'elle soit en harmonie ou en contradiction avec celle qui règne dans la société. Elle peut donc exercer une influence sur les mentalités d'une époque en travaillant le référent culturel.

I.5.4. La lecture littéraire comme jeu :

Michel Picard, dans une approche tout a fait différente de celles qui viennent d'être passées en revue, définit la lecture comme un jeu :

> *« Toutes les caractéristiques du jeu, des plus élémentaires aux plus raffinées, se retrouvent dans la lecture littéraire ; corollairement, non seulement aucune des siennes ne s'oppose à lui mais tout abandon d'une des composantes du jeu, ne serait-ce que l'équilibre entre playing et game, entraîne une dénaturation de celle-ci.»*[42]

---

[40] Jouve, Vincent. Op. cit. , p. 10
[41] Ibid., p. 13
[42] Picard, Michel. *La Lecture comme jeu : Essai sur la littérature*. Paris : Les Éditions Minuit, 1986. (Coll. Critique). p.9

La lecture littéraire est, pour plus de précision, comme deux sortes de jeu, qu'on appelle respectivement jeu de rôles et jeu de règles. Ces deux types de jeu sont désignés en anglais par deux mots différents : playing qui s'emploie dans le sens de jouer la comédie et game qui caractérise n'importe quel jeu où il s'agit d'appliquer des règles. La lecture est playing car elle exige du lecteur de jouer le rôle que lui assigne la fiction : il joue, par exemple dans le récit policier, le rôle de celui qui ne sait rien jusqu'à ce que le texte l'informe bien qu'il puisse aller directement à la fin de l'histoire et savoir tous ce qu'on lui cache au début.
Par d'autres aspects, la lecture est game où il s'agit d'appliquer et de découvrir des règles qui changent d'un texte à un autre, en fonction des stratégies créatives propres à chaque écrivain. Ainsi, dans les écrits surréalistes, les règles du jeu exigent que le lecteur se libère de la dimension réaliste pour se laisser emporter par une nouvelle dimension surréelle.

La lecture selon Picard n'est pas seulement un jeu mais un jeu vorace où il s'agit pour le lecteur de dévorer le livre et de se laisser dévorer par le livre :

> *« Appâté dès la première page de couverture, où même dès le lieu d'achat de son jeu, qu'il est persuadé de choisir librement, ce joueur, « intrigué », ferré dès les premiers leurres [...] « dévore son livre », perd le contrôle de son activité, cesse de jouer, se fait lui-même dévorer »*[43]**.**

En dépit de toutes ces tentatives définitoires, qui ont le mérite de mettre sous projecteur les différents aspects de l'acte de lire, en insistant chacune selon l'orientation théorique que lui dessine son concepteur, sur un de ces aspects le considérant plus important que les autres, la lecture littéraire reste insaisissable. Aucune définition de celles qui lui ont été proposées n'a eu l'unanimité. Et pour ne pas épuiser les efforts des chercheurs dans des essais de définition stériles, la critique s'est orientée vers la figure du lecteur

[43] Picard, Michel. op. cit., p. 49

I.6. Les modèles du lecteur

Le lecteur, cet élément essentiel de l'œuvre, a été à l'instar de l'acte de lire longtemps nié et oublié par la critique littéraire. Ce n'est qu'au XX ème siècle qu'il cesse d'être le laissé pour compte des études littéraires et qu'il se trouve pour la première fois mis sur le devant de la scène.

Le lecteur se défini, de manière générale, comme le destinatair de l'œuvre littéraire car la littérature est avant tout une forme de communication entre celui qui l'a produite (auteur) et celui qui la reçoit lecteur. Il est donc cet individu réel qui tient le livre entre ses mains. Mais en tant que personne, le lecteur intéresse peu les théoriciens car il est un objet mouvant, changeant qui ne répond pas aux critères de l'étude objective. Ce n'est qu'en tant que figure abstraite *« Le lecteur est une sorte d'abstraction ou, du moins, un être insaisissable, mouvant, que les œuvres tentent,cependant, parfois de cerner »*[44] qu'il intéresse les théories de la lecture.

Vincent Jouve distingue trois conceptions du lecteur : le lecteur en tant qu' « individu concret » ou « membre d'un public attesté » ou enfin « figure virtuelle » postulée par le texte. « Individu concret » renvoie au statut réel du lecteur qui réagit au texte en mobilisant ses atouts psychologiques, sociales et culturels, « Membre d'un public attesté » dont le portrait se dessine à travers le public du quel il fait partie, « figure virtuelle » c'est-à-dire *« destinataire implicite auquel le discours s'adresse »* [45].

I.6.1. Le lecteur virtuel :

La figure virtuelle du lecteur a suscité plusieurs réflexions qui ont accouché de nombreux modèles d'analyse qui tentent tous d'élucider le concept de lecteur virtuel. Dans une thèse de doctorat intitulée *Le lecteur virtuel dans*

---

[44] Bordas, E., Barel-Moisan, C., Bonnet, G. et al. Op. cit., p. 34
[45] Jouve, Vincent. Op. cit., p. 24

l'oeuvre romanesque de Rachid Boudjedra, Lotodé Valérie propose la définition suivante du lecteur virtuel :

> *« Instance réceptrice abstraite, elle se déduit simultanément des structures internes d'une œuvre, de l'image lectorale proposée par la fiction -lecteur invoqué et personnage de lecteur- et de son contexte de production et de réception »*[46]

Cette instance a été au début désignée, non par la notion de lecteur virtuel mais par celle de « narrataire » forgée par Gérard Genette et définie comme suit

> *« Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur »*[47]

Genette distingue entre le narrataire intradiégétique qui est un personnage de l'histoire et le narrataire extradiégétique qui est la figure abstraite du lecteur postulée par le texte *« Le narrataire extradiégétique ou lecteur impliqué n'est pas un élément du texte mais une construction mentale fondée sur l'ensemble du texte »*[48] .

L'approche de Gérard Genette, bien qu'elle soit purement narratologique, a été à la base de tous les autres modèles élaborés au sein des théories de la lecture

I.6.2. Le lecteur implicite :

Le lecteur implicite est le modèle proposé par Wolfgang Iser dans *L'acte de lire.* D'après lui, son modèle ne renvoie pas à une image dans la tête de

---

[46] Lotodé Valérie, *Le lecteur virtuel dans l'oeuvre romanesque de Rachid Boudjedra*. Thèse de doctorat, l'université Paul Valéry, Montpellier III, 2005.
[47] Genette, Gérard. *Figures III.* Paris : Seuil, 1972. (Coll. Poétique). p.265
[48] Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit.* Paris : Seuil, 1983. (Coll. Poétique). p. 94

l'auteur mais à *« une structure textuelle d'immanence du récepteur »*[49] .Voici la définition qu'il lui propose :

> *« Le concept du lecteur implicite est [...] une structure textuelle préfigurant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi le concept de lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte »*[50]

Le lecteur implicite est appelé à actualiser le sens de l'œuvre en incorporant l'ensemble de ses orientations internes. Son rôle se divise en deux fonctions distinctes mais complémentaires : Il s'agit d'abord, pour chaque lecteur d'*« adopter le point de vue qui lui est offert, de sorte à pouvoir lever les divergences entre les perspectives du lecteur et établir un système perceptif qui fasse apparaître le sens de ce qui est représenté dans les différentes perspectives »*[51] ensuite de réagir subjectivement aux structures et au sens du texte.

Le lecteur implicite a pour équivalent dans le système de Linvelt le lecteur abstrait qui *« fonctionne d'une part comme image du destinataire présupposé et postulé par l'œuvre littéraire et d'autre part comme image du récepteur idéal,capable d'en caractériser le sens total dans une lecture active »*[52]

I.6.3. Le lecteur modèle

Pas très différent du lecteur implicite, le lecteur modèle d'Umberto Eco se présente lui aussi comme une figure instituée par le texte. Le lecteur modèle est

---

[49] Iser, Wolfgang. Op. cit., p. 70
[50] Ibid., p. 34
[51] Ibid., p. 71
[52] Lintvelt, J cité par Vincent Jouve in *La lecture*. Op. cit., p. 30

« un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (felicity conditions), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel »[53] En d'autres termes, il est l'idée que se fait l'auteur empirique du destinataire de son œuvre ; c'est l'idée d'un lecteur parfait, idéal qui correspond exactement aux vœux et aux attentes de l'auteur. Son rôle consiste à expliciter les non-dits et les ellipses narratives mais aussi à remplir les blancs textuels.

Pour mener à bien sa mission interprétative, le lecteur modèle dispose d'un certains nombre de compétences qui comprennent, du moins idéalement, la connaissance du dictionnaire de base et des règles de co-référence, la capacité de repérer les sélections contextuelles et circonstancielles ainsi que l'aptitude à interpréter l'hypercodage rhétorique et stylistique et les scénarios communs et intertextuels : La compétence linguistique (connaissance du dictionnaire de base) permet de déterminer le contenu sémantique des signes, les règles de co-références servent à comprendre correctement les expressions déictiques et anaphoriques, le repérage des sélections contextuelles et circonstancielles permet d'interpréter les expressions en fonction de leur contexte et finalement la connaissance de l'hypercodage rhétorique et stylistique et des scénarios communs et intertextuels rend possible la compréhension des tournures et procédures figées et permet au lecteur d'anticiper la suite du texte. Ces compétences postulées par le texte même évitent au lecteur de se perdre dans l'arbitraire des interprétations possibles et participent en partie à éclaircir l'appellation de lecteur modèle.

I.6.4. Le lecteur : liseur, lectant, lu

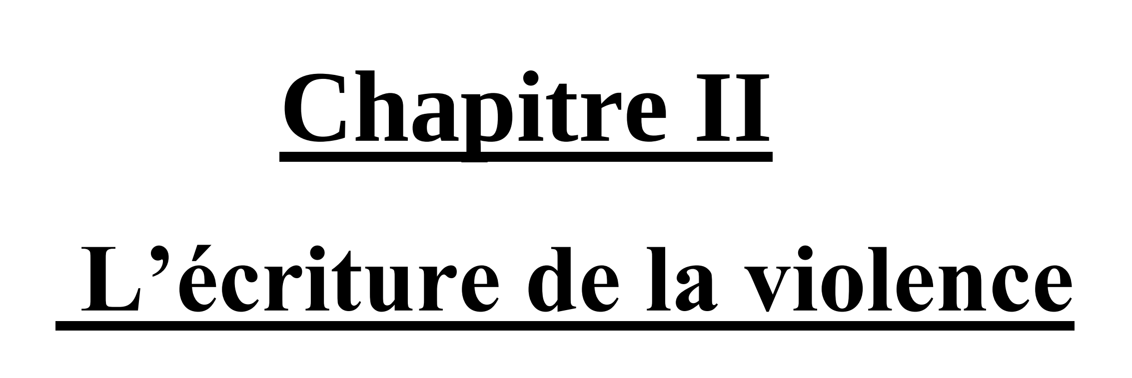
Dans son entreprise de modélisation, Picard a préféré délaisser le lecteur abstrait au profit du lecteur réel qui selon lui est formé de trois instances : le

---

[53] Eco, U. Op. cit., p. 77

liseur, le lectant et le lu. Le liseur est celui qui garde le contact avec la réalité matérielle qui l'entoure empêchant de la sorte un abandon total à l'illusion que crée l'oeuvre, le lu est défini comme l'inconscient du lecteur qui s'abandonne au plaisir, aux structures fantasmatiques de la fiction et le lectant comme l'instance critique qui se place du côté des rapports entre liseur et lu, garantissant par là une attitude ludique.

Après ce survol des différents modèles théoriques du lecteur, nous précisons que dans ce qui suit nous nous sommes référé, en particulier, au modèle proposé par Iser à savoir le lecteur implicite et ceci parce qu'il et le support de la théorie interactionniste dont nous nous servirons tout au long de ce travail.



Chapitre II

L'écriture de la violence

«L'écriture de la violence apparaît alors comme une façon de lutter, avec les mots, contre la décrépitude de la pensée, le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens »

Ngalasso Mwatha Musanji, *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français,*[en ligne] : http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf

Ce chapitre traitera de l'écriture de la violence et de son impact sur le lecteur, c'est-à-dire de l'écriture comme espace où se déploient des thèmes violents empruntés à la réalité tragique de l'Algérie des années 90.

En effet, *Les agneaux du Seigneur* appartient à cette littérature algérienne qui, en dépit du climat de terreur et de suspicion coûtant parfois aux intellectuels leurs vies, a choisi de rompre le silence et de devenir un cri de rage pour répondre à ce besoin *« impérieux et viscéral de dire les atrocités, d'évoquer les tueries et les massacres »* [54] de la décennie noire. Une littérature dite de l'urgence, de l'immédiateté qui ne peut faillir à son devoir historico social de témoigner des évènements sanglants car

> *«L'écriture est un acte de solidarité historique [...] l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire »*[55]

Rachid Mokhtari choisit, quant à lui, de qualifier cette littérature de *« Graphie de l'horreur »*[56] appellation lourde de signification qui sied parfaitement à ces écrits, en révélant leur poids du tragique. L'écriture devient ainsi, une mise en scène de la sauvagerie de l'intégrisme islamiste ébranlant une Algérie fragile qui n'a pas encore pansé toutes ses plaies de 132 ans de colonialisme français. L'écrivain devient à son tour, un transcripteur fidèle de la guerre civile qui déchire son pays. Yasmina Khadra ne trouve aucun inconvénient d'être appelé transcripteur de la réalité de son peuple. Voici comment il répond à la question :

---

[54] Burtsher-Bechter , Beate et Mertz-Baumgarner Birgit. *Témoignage et/ou subversion: une relation paradoxale? Dans* Etudes littéraires Maghrébines : Subversion du réel:Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine.1991.N°16. Paris: L'Harmattan. pp. 09-23

[55] Barthes Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972. p .18

[56] Mokhtari Rachid *La Graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Batna: Chihab, 2002.

« -Beaucoup de gens qui vous connaissent pensent que vous êtes un talentueux transcripteur du vécu des 10 années de feu .Etes vous de même avis ?
-J'ai fait mon devoir de mémoire. J'avais une tragédie sur les bras, il fallait la conjurer. Parler de son pays n'est pas dévalorisant. Contribuer à l'écriture de son histoire, c'est jalonner son avenir de repères salutaires. Par ailleurs L'Algérie n'est pas encore dite. Nous avons besoin de milliers d'écrivains pour espérer cerner notre vérité et concevoir notre salut »[57]

Dans la dernière partie de ses propos, Khadra laisse entendre que la douleur de l'Algérie est plus grande qu'aucune œuvre ne puisse, seule, la contenir. Cette réalité prouve que la mission testimoniale de la littérature, qui vise à préserver l'histoire de l'Algérie contre l'oubli ne peut être assurée par une ou deux œuvres mais par la totalité de ces efforts artistiques et même plus ; les efforts de *« milliers d'écrivains »*. Chaque écrivain répondant à l'appel de sa conscience est donc un engagé qui participe à ériger le monument de l'histoire algérienne et chaque œuvre produite est une gravure qui contribue à apporter un détail à son architecture.

En écrivant *Les agneaux du Seigneur*, Khadra s'est acquitté d'une partie de sa redevance à son Algérie. Son roman se présente au lecteur comme une fresque éloquente qui décrit de façon minutieuse la violence multi facette qui a secoué sa patrie : violence politique, sociale et religieuse. La conjonction de toutes ces violences au sein d'une même oeuvre, a fait de son roman une écriture de cri, une écriture de violence, d'où le titre de ce chapitre.

Nous analysons, dans ce qui suit, les différentes thématiques correspondantes à ces trois types de violence et nous tenterons de montrer leur impact sur le lecteur.

---

[57]Yasmina khadra, El Watan 18 mai 2004.

II.1. La violence politique :

La thématique de l'œuvre étudiée est profondément marquée du sceau de la violence politique. Celle-ci constitue la toile de fond du récit et le mécanisme responsable de la mise en marche de ses évènements. Le texte est consacré, dans son intégralité, à raconter comment la guerre civile, menée par la branche armée du FIS : le GIA (Groupe Islamique Armé), contre tous ce qui symbolise ou soutient une Algérie modérée, épanouie et ouverte, gagne un village paisible de l'ouest algérien : Gachimat bourgade *« tranquille »* et *« paresseuse »*[58] . Le village se voit dégringoler dans l'abîme du fratricide à une telle vitesse qu'aucune logique ne semble pouvoir expliquer le cheminement des faits.

La narration est ponctuée d'évènements réels qui constituent des moments clefs dans l'histoire du pays et des tournants décisifs dans le récit : octobre 88 dans la réalité comme dans le roman sépare deux périodes totalement différentes : l'avant octobre 88 et l'après octobre 88. Cette date est celle des émeutes du soulèvement populaire, qui était à l'origine du changement du système politique du parti unique au pluralisme des partis. Changement qui a permis l'émergence d'une nouvelle force politique qui milite pour instaurer un état islamique : le FIS. Ce parti, officiellement légalisé en septembre 1989, marquera une victoire écrasante lors des élections du 1990. Mais les résultats de ce vote seront tantôt contestés et annulés par le gouvernement, décision qui provoquera le début du règne du chaos *: « à Alger c'est la catastrophe. Les CRS sont mobilisés. Tous les jours, ils sont obligés de disperser les manifestants à coup de grenades lacrymogène. Le feu est mis en poudre, et ça va péter d'un moment à l'autre »*[59]

« La carrière de Sidi Saïd a déploré le vol d'un important lot d'explosifs »

« La semaine passée, une femme et son fils de six ans ont été brûlés vifs chez eux. On reprochait à la mère de se prostituer. Des agressions similaires sont

---

[58] Yasmina Khadra, Les *agneaux du Seigneur,* Paris : Julliard, 1998. p. 47

[59] Ibid., p. 115

signalées par endroits. Le vendredi, après la prière, la foule fait exprès d'emprunter les rues où il y a un commissariat pour scander « Ni démocratie, ni constitution, seulement la Sunna et le Coran » »[60]

Le récit n'omet pas de citer, un peu plus loin, le premier acte terroriste spectaculaire du Front Islamique du Salut, celui de l'affaire Guemmar citée à la page 120 où un commandos d'une soixantaine d'islamistes investissent le poste de Guemmar tue ses soldats et emporte un lot important d'armes de guerre. Cette affaire est célèbre pour être la goutte d'eau qui a fait déborder le vase. Elle est considérée comme une déclaration de guerre officielle à laquelle les forces de pouvoir ont répondu par l'arrestation des chefs du mouvement : *« Frères, nos leaders ont été arrêtés. Les membres du Mejless sont tous en prison. Et cheikh Abbas aussi ».*[61] De leur part, Les islamistes ne restent pas de marbre et le pire ne tarde pas à se produire : les Fissistes investissent les montagnes et commencent à engloutir le pays dans un bain de sang où le sang est algéro-algérien.

Le roman ne se contente pas de reproduire la trame des évènements tragiques mais aussi et surtout il explique l'origine de cette crise :

> « *La religion n'a rien à y voir, dit Dactylo. Diversion, mon cher. Depuis le début, le problème est ailleurs. On a pris le peuple et on l'a écartelé, comme ça, dans le tas. On a dit aux uns voilà les taghout, aux autres voici les terroristes et on s'est retiré pour les voir s'entre-déchirer. Il s'agit de grosse galettes, de pactole, d'investissement* »[62]

C'est ainsi que Dactylo, le cerveau de Gachimat, analyse la situation. Il explique comment le peuple, qui souffre toujours des séquelles du colonialisme, se trouve abusé, à cause de son ignorance, par deux forces qui ne servent en réalité que leurs propres intérêts. Ces forces lui inventent des ennemis, détournent son attention et le maintiennent dans sa léthargie pour piller ses biens à son insu.

---

[60] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 116
[61] Id.
[62] Ibid, p. 138

Le pouvoir, un de ces deux forces, est présenté dans le roman comme un pouvoir corrompu : *« Les ogres du régime »*[63], *« […] On n'est plus obligé de corrompre le guichetier ou d'implorer l'infermier ».*[64] Un pouvoir qui a trahis les espoirs du peuple, le rendant de la sorte prêt à être endoctriné, ouvert aux idées subversives des intégristes *« -Dans mon pays, un système avarié a confisqué l'ensemble des rêves de notre jeunesse pour ne laisser que les méandres du cauchemar. Résultat : l'intégrisme »*[65]

L'intégrisme, la deuxième force, a profité de cette chance que lui offre la perte de confiance entre le peuple et ses gouverneurs, pour cultiver sa haine et l'avoir de son coté. Cheikh Redouan vilipende à haute voix le pouvoir devant une foule enthousiasmée :

> *« Non, mes frères, il n y a jamais eu de place pour les morts, encore moins pour les démunis comme vous, à Riad el-Fesq…Là-bas règnent seulement la cupidité des traîtres, les spéculations et la clochardisation d'un peuple séduit et abandonné… »*[66]

La foule est comme hypnotisée, elle obéit à l'œil et au doigt à ses cheikhs *« Maudits soient les suppôts de Satan, maudits soient leurs morts et leurs vivants !… »*[67]

Les enfants du peuple, éblouis par la rhétorique à résonance religieuse des cheikhs, adhèrent en masse à cette mouvance aux promesses mensongères. Au village, les nouveaux barbus élisent Kada comme émir après son retour de l'Afghanistan et, commencent sous ses ordres le règne de la terreur : la première victime fut l'imam Salah, un homme pieux dont le seul tort est de ne pas consentir à décréter la fetwa du djihad. La vague de violence déferle sur tout le

---

[63] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 57
[64] Ibid., p. 99
[65] Interview de Yasmina Khadra à propos de la sortie de son roman A quoi rêvent les loups, propos recueillis par Valérie Pabst [en ligne] : www.fnac.com
[66] Yasmina Khadra, Les *agneaux du Seigneur* Op. cit., p. 68
[67] Ibid., p.70

village et n'épargne ni nourrisson ni bête, tout en multipliant les formes de torture et d'assassinat : égorgement, décapitation, éventrement, fusillade…

Le roman a le mérite de démasquer toutes ses facettes hideuses au terrorisme : intolérance envers les religieux : Haj Salah, racisme contre Haj Maurice et surtout sa haine des intellectuels.

L'exécution de Dactylo est la scène la plus émouvante du roman ; le lecteur partage les dernières sensations de l'écrivain public au moment de son exécution

> *« Dactylo ne sait pas comment il s'est mis debout. La peur lui cisaille les mollets. Son être s'émiette, se désagrège, pourtant il lutte de toutes ses forces en charpie pour ne pas fléchir, pour ne supplier personne »*[68]*, « Il sent tout son corps se cabrer sous la morsure de la lam. Des milliers de flammèches explosent dans sa tête .Le sang afflue rapidement dans sa bouche. Ses yeux s'écarquillent de souffrance ».*[69]

Sensations que ne puisse délivrer que celui qui les a vécues : Khadra exprime donc sa propre persécution et celle des autres intellectuels à travers celle de Dactylo. Ils montrent à quel point les terroristes haïssent ces hommes éclairés qui cherchent à éveiller le peuple à lui même *« Les écrivains sont des faussaires, Dactylo, des charmeurs de nigauds »*[70]*, « J'ai horreur des bouquins, Dactylo. Qu'ils soient écrits par des poètes ou par des imams, ils me mettent invariablement en boule »*[71]

Les agneaux du Seigneur est donc une fiction noire qui plonge le lecteur dans une atmosphère horrifiante suffocante où il n y a que la mort. Le macabre, l'angoisse, les obsessions liées à la mort sont donc les maîtres mots qui teintent la réception du roman.

---

[68] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 199
[69] Ibid., p. 197
[70] Ibid., p. 195
[71] Id.

Mais nous n'avons pas que la violence politique dans le roman, nous avons aussi la violence sociale qui pèse de tout son poids dans le récit.

II.2. La violence sociale :

Nous entendons par violence sociale, ces rapports conflictuels basés sur un abus de pouvoir, un usage injuste de la force. Des rapports qui naissent d'une puissance corrompue, qui font du plus fort un tyran et du plus faible un esclave. La violence éclate là où la société est injuste, là où la société permet à l'homme de maltraiter l'homme, d'humilier l'homme, de se servir de l'homme, d'ôter sa dignité à l'homme. Là où la société apprend à ses individus le sens de l'intolérance, de la haine, de la rancune et la soif de la vengeance.

Gachimat est cette société injuste et cruelle dont le tissu social semble au lecteur, à première vue, bien ficelé et homogène mais qui s'avère au fur et à mesure que la lecture avance, fissuré et usé. Seuls quelques fragiles liens le maintiennent uni mais ces mêmes liens ne tarderont pas d'être pulvérisés par le terrorisme. Les habitants de ce village cohabitent difficilement les uns avec les autres, ils supportent mal les conditions de leur existence et veulent s'affranchir de leur quotidien routinier et ennuyeux. Ils sont victimes ou bourreaux ou victimes transformées en bourreaux. Les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres sont dans leur majorité sources de malaise et générateurs de violence.

Dans cette micro-société, échantillon du bouillonnement social algérien des années 90, la première violence qui se pratique entre personnages est celle d'homme à femme.

II.2.1. La misogynie

La misogynie est le résultat d'une idéologie machiste régnant au village, fondée sur l'idée que l'homme est supérieur à la femme et qu'à ce titre il a droit à

des privilèges de maîtres. Au nom de ce droit, la femme est marginalisée, assommée à se retirer de la scène sociale et de s'enterrer chez elle :

> *« Alors, où sont les femmes dans Les agneaux du Seigneur ? Personnages effacés, victimes violentées ou marâtre abusive, voilà les femmes de Yasmina Khadra. Elles prennent littéralement peu d'espace dans le roman : peu de lignes leur sont consacrées »*[72]

Ces personnages vulnérables n'ont pas le même statut que les personnages masculins, et ils ne sont même pas des personnages à part entière, mais plutôt des ombres-personnages dont l'existence se limite parfois à une étiquette de nom. Etiquette, elle-même enchaînée car elle ne désigne pas la femme de son propre nom mais d'un nom évoquant sa relation avec l'homme :

-La mère de Allal Sidhom : *« Allal y vit avec sa mère, une veuve furtive »*[73], *« la mère de Allal Sidhom acquiesce, effrayée et attentive aux instructions de sa sœur »*[74], *« la mère de Allal finit de prier. Agenouillée sur la natte,elle marmotte des versets »*[75]

-Les deux sœurs d'Allal : *« deux sœurs depuis longtemps fanées »*[76], *« Les deux filles rejoignent leur mère dans le patio »*[77]

-La mère de Jafer Wahab : *« La mère de Jafer Wahab manque d'imploser en trouvant son fils encore au lit »*[78]

-La mère de Kada Hilal : *« La mère de Kada l'instituteur tangue, la bouche salivante d'indignation »*[79]

-La mère Osmane : *« La mère Osmane rajuste son foulard d'un geste épuisé »*[80]

---

[72] Buffard-O'Shea (Oakland) Nicole. Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra et Nouvelles d'Algérie de Maïssa Bey : écritures sans appel ? *Dans* Etudes littéraires Maghrébines : Subversion du réel:Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine.1991.N°16. Paris: L'Harmattan, p.99-111

[73] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 16

[74] Ibid., p.83

[75] Ibid., p.161

[76] Ibid., p. 16

[77] Ibid., p.161

[78] Ibid., p. 33

[79] Ibid., p. 37

[80] Ibid., p. 169

-La mère du maire : *« La mère du maire, aveugle, essaye de calmer les siens,les deux bras tendus au hasard dans le vide »*[81]

-la femme de Haj Maurice **:** *« une musulmane qui ne lui donna pas d'enfants mais qui excella à le lui faire oublier »*[82]

-La femme de Haj Salah **:** *« quelqu'un frappe à la porte, dit la femme »*[83]

Celles qui portent un nom sont comme punies : le texte les ignore, ne leur permet que des apparitions furtives suivies d'un silence absolu effaçant leur existence. Généralement, elles ne sont mentionnées que sur quelques lignes avec très peu d'informations, insuffisantes pour connaître leur identité, âge, visage ou physique : Haja Mebrouka p27, Ghalia p83.

Ces femmes, qui portent un nom, sont parfois des femmes qui transgressent les tabous de Gachimat donc des femmes impures :

-Mamy : *« Et si on allait chez Mamy la pute ? »*[84]

-Sarah, la fille du maire *« la vestale de Gachimat. Il n y a pas un seul jeune homme au village, qui ne rêve d'elle »*[85] elle est décrite par Abbas comme *« une dévergondée, un succube maintes fois possédé par les esprits dépravés. Elle marche tête nue, le mollet dévoilé, et elle parle à haute voix dans la rue »*[86]

Ces femmes ne jouent aucun rôle dans le récit, elles sont impuissantes et la parole leur est confisquée. Elles vivent sous la dominance de l'homme et exécutent ses ordres *« Et toi, ma mère, malgré les affronts possibles et imaginables, simplement parce que je le veux, tu vas prendre tes filles, un plateau de friandises et aller demander sa main »*[87]. Elles sont un simple objet de désir *« Le drame de l'humanité commence dès lors qu'une femme est aimée alors qu'elle n'a droit qu'à la satisfaction modérée de son maître »*[88]

---

[81] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 163
[82] Ibid., p. 22
[83] Ibid., p. 123
[84] Ibid., p. 15
[85] Ibid., p. 17
[86] Ibid., p. 94
[87] Ibid., p. 38
[88] Ibid., p. 93

La souffrance des femmes ne s'arrête pas là, elles verront le peu de liberté qui leur reste confisqué jusqu'à ce qu'il ne leur reste absolument rien *« On note, outre les tabous originels, les pêchés moderne tels le bain maure, les salons de beauté, le port de la jupe, le maquillage, la musique […] »*[89]
Puis commence leur calvaire avec le terrorisme :

-torture :

> *« A quatre heures du matin, ils sont debout comme des geôliers et ils réveillent leurs sœurs à coup de pieds pour la prière »*[90], *« Nous sodomiserons ta femme, puis nous lui crèverons les yeux, lui arracherons les doigts et la peau du dos, lui découperons les seins et nous l'écartèlerons avec une scie à métaux »*[91]

-viol : *« Des fillettes sont enlevées, violées et dépecées dans les bois »*[92], *« (Zane) s'accroupit devant le cadavre des deux filles, retrousse la robe de l'une et entreprend de se défaire de son pantalon »*[93]

-meurtre : *« Deux femmes égorgées gisent autour d'un chaudron renversé »*[94], *« On entend pleurer des femmes enlevées par la horde au cours d'expéditions punitives contre les hameaux et que les terroristes épousent l'espace d'une nuit ou d'une étreinte avant de les éventrer »*[95]

L'acharnement agressif qui a pour cible l'élément féminin dans *Les agneaux du Seigneur* fait perdre au texte tout ce que symbolise la féminité de douceur, de beauté et de tendresse. Cela augmente les tensions dominant le récit et crée une sorte de déséquilibre dans l'univers romanesque, tout en faisant planer une atmosphère de pessimisme difficile au lecteur de s'en défaire.

---

[89] Yasmina Khadra. Op. cit., pp. 134.135
[90] Ibid., p. 59
[91] Ibid., p. 163
[92] Ibid., p. 135
[93] Ibid., p. 163
[94] Ibid., p. 185
[95] Ibid., p. 200

II.2.2. L’humiliation :

La violence sociale n’est pas obligatoirement matérielle, elle a des formes immatérielles telles que l’humiliation présente avec force dans notre corpus.

L’humiliation consiste à rabaisser l’autre, à l’agresser en se servant de ses points de faiblesse, à l’offenser pour le maintenir inférieur.

Issa :

Issa est la première victime humiliée que nous présente le texte. Issa Osman est ce misérable personnage, détesté à cause de son passé : un passé où il a collaboré avec la SAS et où il a pêché à mener une belle vie au moment où ses compatriotes mourraient de faim. Après l’indépendance, les maquisards allaient le crucifier, c’est grâce à l’intervention de Sidi Saim qu’il est toujours en vie. Depuis on l’appelait Issa la Honte et on l’exploitait chacun à sa guise : le maire, Maza le portier, Belkacem le boulanger…

> *« Aujourd’hui, Issa paie. Ses habits sont malodorants. Il mange rarement à sa faim. Lorsqu’il rase les murs, semblable à une ombre chinoise, il garde la tête basse et se fait tout petit…À Gachimat, lorsqu’un homme désespère […] il va voir rompre le traître et d’un coup, il reprend goût à la vie »*[96]

Sa femme et son Fils Tej n’ont pas échappé eux aussi à l’humiliation *« Partout où ils se hasardaient, on les persécutait, traquait, humiliait, molestait puis les ressusciter pour les livrer de nouveaux aux bourreaux »*[97]

Zane :

« Le vil personnage central, inspiré de la réalité des génocides des maquis islamistes »[98] est le gnome du village, on le détestait et on le malmenait à cause de son handicap physique. Dès son enfance, on le persécutait et on le

[96] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 20
[97] Ibid., p. 173
[98] Mokhtari Rachid. Op. cit., p. 136

pourchassait. Il a appris à se réfugier dans les arbres pour fuir les chiens qu'on lâchait à ses trousses. Quand les habitants du village la surprenaient perché à une branche tel un oiseau de malheur, ils le détestaient plus et voyaient en lui de mauvais présages.

Kada :

En comparaison avec l'humiliation que subissent Issa, Tej et Zane celle de Kada Hillal *« enfant de déceptions mortelles et de revanches assassines »*[99] semble minime. Elle provient du refus de Sarah de l'épouser. L'outrage touche toute la famille Hillal dont le passé était des plus glorieux *« Traînée dans la boue par mon propre fils, se déchaîne la mère en rentrant dans le patio. J'aurais du l'étouffer entre mes cuisses au moment où je le mettais au monde »*[100]

L'humiliation donnera naissance à une rancune si profonde que ces personnages se transforment, à la première occasion que leur offre l'intégrisme islamiste, en bourreaux aveuglés par la haine. Ils prendront leur revanche contre tous les habitants du village, et pratiquent sur eux les pires des tortures et d'exécutions *« Yasmina Khadra montre comment les conflits de générations et les haines tribales se greffent à la montée de l'intolérance pour finir en scène de carnage »*[101]

II.2.3. L'ébranlement des rapports père⁄fils :

Dans *Les agneaux du Seigneur*, l'auteur nous montre comment l'Algérie des années 90 est devenue une société anarchique. Désordre, débandade et chaos sont les mots capables de brosser le tableau d'une société en décomposition car n'ayant plus de repères sur quoi s'endosser, les rapports sociaux finissent par s'effondrer. Le respect qui gérait les relations filiales de fils à père appartient

---

[99] Mokhtari Rachid. Op. cit., p. 178
[100] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 44
[101] Mokhtari Rachid. Ibid., p. 136

maintenant à une époque révolue. Ces relations sont dorénavant bâties sur le dédain et le mépris :

- *« Mon gosse, il a à peine dix ans, et il me fait déjà des observations désobligeantes »*[102]
- *« Mon aîné m'a repoussé de la main. Pas une seconde son bras n'a eu honte de son geste »*[103]
- *« Je vais me gêner. Me traiter de renégat, moi, son père, trois fois pèlerins »*[104]

Les rapports conflictuels entre père et fils font penser au parricide symbolique *« Prendre la place du père après l'avoir éliminé cela correspond indéniablement à l'œdipe »*[105] , dit Picard. L'élimination du père est une forme de violence car elle s'attaque au genéteur et, de la sorte elle efface une lignée d'ascendants donc de passé et de mémoire. Sans passé et sans mémoire et avec un système de valeurs saccagées, le peuple devient une force écervelée facile à manipule par l'intégrisme islamiste.

II.3. La violence religieuse :

L'expression violence religieuse parait à première vue contradictoire et embarrassante. Le lecteur peut s'interroger : serait-il possible d'associer la violence, négatives dans tous ses états à la religion qui est la voie du salut ? À la religion qui prône la droiture et la tolérance dans les rapports homme à homme ?

A vrai dire, violence et religion ne peuvent coexister que dans des cas extrêmes comme ceux dont fait état le roman. *Les agneaux du Seigneur* donne à lire une religion : l'Islam qui n'est pas source de violence mais, bien au contraire, victime de violence. En effet, la violence religieuse dont parle le texte apparaît dans la falsification de l'Islam et de ses principes afin de servir les ambitions

[102] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 59
[103] Id.
[104] Ibid, p.60
[105] Picard Michel. *La littérature et la mort*. Paris : PUF, 1995. p. 64

désastreuses du FIS, secte dont les adeptes prétendent être les serviteurs de Dieu *« […] ils militent pour l'Islam, et je suis musulman »*[106] mais que le texte s'obstine à démasquer comme bande de cinglés assoiffés de sang et de vengeance.

La lecture attentive du texte nous permet de ressortir deux axes parallèles mais différents qui désignent l'un la foi pure du vrai Islam l'autre la foi truquée d'un Islam falsifié .La richesse du deuxième axe est surprenante, elle reflète l'acharnement de l'auteur à révéler l'identité criminelle des terroristes pour innocenter une religion frauduleusement manipulée. Chaque mot ou expression formant le deuxième axe sont soigneusement sélectionnés pour servir ce but :

-*« Garde-toi de te mêler à cette horde »*[107]

-*« Ce ne sont que des nigauds »*[108]

-*« Ces types n'ont rien à voir avec l'Islam »*[109]

-*« La religion n'a rien à y voir »*[110]

-*« Voici les terroristes »*[111]

-*« Les jeux ayant été formellement interdits par les intégristes ».*[112]

-*« Islamistes, mon œil. Ils n'ont plus de moralité qu'une bande de hyène »*[113]

-*« Poignée de chiens »*[114]

-*«Un jour nous finiront par les rattraper et nous leur feront payer leur barbarie »*[115]

-*« Parce que la majorité des terroristes de la région sont de chez nous »*[116]

-*« Ils vont revenir massacrer d'autres voisins »*[117]

-*«Ils ont assassiné des nourrissons »*[118]

---

[106] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 100
[107] Ibid., p. 50
[108] Id.
[109] Ibid., p. 100
[110] Ibid., p. 138
[111] Id.
[112] Ibid., p. 147
[113] Ibid., p. 153
[114] Ibid., p. 165
[115] Ibid., p. 166
[116] Id.
[117] Id.

-*«Ils ont tué Dieu en eux. La seule chose qui les motive est le sang qui court dans nos veines »*[119]

-*«Les vrais cannibales sont nés chez nous »*[120]

-*«On va voir ce qu'ils ont vraiment dans le ventre, ces tueurs d'enfants »*[121]

Ces quelques passages nous permettent de voir à quel point les Fissistes sont loin de cette religion de paix, de tolérance et de fraternité qui condamne la mort des innocents.

Dieu a dit :

> *« Quiconque tuerait un être sans que ce soit pour meurtre ou pour corruption sur terre, c'est comme s'il avait tué l'humanité entière. Et celui qui fait revivre un être, c'est comme s'il faisait revivre l'humanité entière. Nos Messagers sont venus à eux avec les preuves évidentes et voilà qu'en dépit de cela beaucoup d'entre eux se mettent à commettre des excès sur terre »*[122]**.**

Conformément à ce verset, tout type d'homicide sans que cela soit punition justifiée (قصاص) est un crime aussi lourd et aussi grand que le meurtre de toute l'humanité. Kada, Tej, Zane, Youcef et leurs coéquipiers sont *« des tueurs en série »* qui exécutent exactement le contraire des recommandations de ce verset et commettent ainsi l'un des grands pêchés que condamne l'Islam.

La frénésie meurtrière de ces terroristes a commencé sous l'étiquette de djihad, prétexte leur permettant de s'attaquer à tous ceux qui représentent le pouvoir en place : policier, gendarmes, réservistes, soldats…Mais elle s'est vite transformée en guerre ouverte déclarée à tous ceux qui ne sont pas terroristes vieillards, femmes et enfants compris.

---

[118] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 166
[119] Id.
[120] Ibid., p. 185
[121] Ibid., p. 207
[122] Sourate LA TABLE SERVIE. Verset 32 « Al- Qur'àn al-Karim » » Traductions Et Notes. Dr Kechrid Salah Eddine. Dar El Gharb El- Islami, 1984.

Leur agression du religieux ne s'est pas arrêtée à enfreindre ses préceptes , mais a déformé aussi ses pratiques de dévotions enseignées aux fidèles : - *Les ablutions*, rite de purification auquel procède le musulman pour se préparer à la prière, devient dans le roman un rituel que pratique l'assassin avant l'exécution de sa victime *« Il s'accroupit devant la bassine, se lave les mains jusqu'aux coudes comme pour les ablutions, se rafraîchit la figure, se relève en s'essuyant les paumes sur son postérieur et fait face aux deux prisonniers »*[123]

- *Le sacrifice* par égorgement de bête, idée étroitement liée au titre, est lui aussi une pratique connue en Islam : il se fait à la fin du culte de pèlerinage pour que le pèlerin soit sûr d'avoir remédié à toutes les lacunes qu'il aurait commises à son insu, tout au long de son pèlerinage et se pratique aussi une fois par an lors de la grande fête musulmane : Aïd El Adha pour célébrer le geste d'Abraham. Cette pratique dont la symbolique évoque la soumission totale de l'homme à son créateur, se trouve, elle aussi, déformée dans le roman car les terroristes ne sacrifient pas des moutons au nom d'Allah mais des êtres humains au nom du FIS.

L'imam du village Haj Salah en réitérant l'histoire du sacrifice d'Abraham a tenté de rendre à l'évidence ces hommes qui lui demandent une fetwa autorisant le crime du meurtre mais vainement

> *« Dieu avait seulement un message pour les nations entières. En demandant à Abraham de tuer son enfant au haut de la montagne, puis en lui proposant un bélier à la place de l'enfant. Il voulait faire comprendre aux hommes que la foi a ses limites aussi, qu'elle s'arrête dès lors qu'une vie d'homme est menacée. Car Dieu sait qu'est la vie. C'est en elle que réside toute sa générosité »*[124]

Le texte a ainsi montré que la barbarie, injustement nommée terrorisme islamique, est complètement loin des valeurs morales du Coran et qu'elle

[123] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 199
[124] Ibid., pp.127.128

réponde à une idéologie criminelle du FIS responsable des malheurs d'une Algérie meurtrie toute une décennie.

La conjonction de ces trois types de violence dans un même univers romanesque *Les agneaux du Seigneur* fait de sorte que le lecteur réceptionne une fiction où tout est teinté de brutalité et d'animalisme. La thématique le plonge dans un monde noir ou aucune étincelle d'espoir ne brille :

• La patrie est en proie d'une guerre civile qui cherche à la traîner dans la boue :

> *« -Le pays est à genoux Ill ne reste qu'à lui porter l'estocade. Crois-tu notre épée assez longue pour l'atteindre au cœur ? […]*
>
> *- Il ne s agit pas de l'achever, Youcef, mais de le châtier, de le traîner dans la boue pour mieux l'assujettir. »*[125]

• La femme qu'elle soit mère, sœur ou épouse est réduite à une ombre qui existe sans agir.

• La famille est déconstruite : le père est destitué de son statut de maître de la maison, il n'a plus de pouvoir, ce sont ses propres enfants qui le rabaissent l'humilient et commandent sa maison à sa place.

• Les personnages vivent selon les règles de la loi de la jungle. Ceux qui sont plus faibles sont les souffre-douleur de ceux qui sont les plus forts.

• La croyance est profanée et la religion est falsifiée : les gachimatois vivent sans repères ne sachant à quel parti adhérer.

II.4. Roman blanc/fiction noire

Les agneaux du Seigneur, véritable autopsie littéraire d'une société en proie à la désolation et à l'effroi, s'avère une œuvre difficile à être classée sous

---

[125] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 160

l'étiquette d'un tel ou tel genre. L'impossibilité d'avoir recours à une démarche classificatoire du texte revient d'une part à sa complexité et à sa singularité et d'autre part à l'ébranlement de la notion du genre qui a été profondément remise en cause au cours du XX siècle.

En effet, les critiques ont compris qu'elles étaient vaines toute les tentatives de cloisonner les productions littéraires dans des catégories structurées de manière rigide et avec des frontières, les isolants les unes des autres car il y a eu toujours des textes qui désobéissent aux lois du genre ou qui appartiennent en même temps à plusieurs genres.

Cette transgression, nullement négative, a été désignée sous le nom d'éclatement des genres, expression polysémique qui signifie à la fois abolition de barrières séparant les genres les uns des autres et possibilité d'imbrication de plusieurs genres au sein d'une même œuvres et même saturation d'une forme générique ou son exploitation avec de nouvelles recettes.

Dès lors, la valeur de l'œuvre ne se mesure pas par son conformisme méticuleux aux injonctions du genre mais par son innovation. Todorov affirme que ce qui fait d'un texte une œuvre littéraire authentique, c'est sa capacité, non à se plier à des règles et à des prescriptions formelles mais à les dépasser et à remettre en question à chaque fois les prescriptions du genre *« La grande œuvre crée, d'une certaine façon, un nouveau genre, et en même temps elle transgresse les règles du genre, valables auparavant »*[126]

Mais éclatement du genre ne signifie en aucun cas, déclin du genre mais plutôt sa pluralité et sa transversalité parce que l'exclusion définitive du genre du champ des études littéraires, produit une perturbation de grande envergure avec pour conséquence, impossibilité de distinguer entre l'œuvre qui remplit des conditions d'admissibilité littéraire de celle qui n'en remplit aucune.

> *« Qu'on accepte ou non l'idéal subversif (qui est aussi un idéal générique) au nom duquel la notion du genre a été remise en question,*

---

[126] Todorov Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971. (Coll. Poétique). p. 56.

il demeure, qu'au niveau descriptif, la thèse de l'agénéricité du texte littéraire moderne n'est guerre plausible » [127]

En dépit de ce qui vient d'être dit, le genre reste une pierre angulaire dans le champ des études littéraire. Il est à la fois l'ensemble référentiel de l'auteur et catégorie opérante pour le lecteur, ce dernier a le droit et ne peut faire autrement que de rattacher l'œuvre à un genre car

« Même au moment où elle parait,une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ;par tout un jeu d'annonces,de signaux –manifestes ou latents-,de références implicites de caractéristiques déjà familières,son publique est prédisposé à un certain mode de réception »[128]

De part sa thématique noire qui plonge le lecteur dans une réalité sociale apocalyptique et violente à l'extrême, l'obligeant à respirer un air vicié où se putréfient cadavre et sang, *Les agneaux du Seigneur* est sans doute très proche du roman noir, expression qui a servi dans un premier temps, à désigner des romans américains et anglais connus aussi sous le nom de « hard-boild novels » pour désigner ensuite, un type particulier du roman policier mais différent par toute une série de caractéristiques :

• Le roman policier place l'intrigue, fondée sur un crime impuni, au cœur de l'histoire alors que le roman noir l'utilise comme un prétexte à une plongée dans un univers socialement violent et brutal.

• Le roman policier focalise son histoire sur le personnage du détective qui démasque le meurtrier mais le roman noir choisit quant à lui de mettre au centre

---

[127] Ducrot, Oswald et Scheffer, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1995. p.627
[128] Jauss Hans Robert. Op. cit., p. 50

de ses intérêts, des personnages souvent en marge de la société, des personnages meurtris, désabusés, dépassés qui ne parviennent plus à se raccrocher à l'idée de justice et qui sont en quête de leur propre équilibre même si cela les pousse à enfreindre les conventions de leur société.

• Dans le roman policier la violence est le fait d'individu par contre le trait démarquent le roman noir est la violence sociale poussée à son paroxysme. Il ne s'agit plus d'une violence individuelle comme dans le roman policier mais d'une violence de la société qui apparaît à travers ses idéologies, son système politique, ses institutions,…

• Dans le roman policier la narration s'ouvre souvent sur un crime déjà perpétré ce qui n'est pas le cas dans le roman noir où *« Ce n'est plus un crime antérieur au moment du récit qu'on nous relate, le récit coïncide avec l'action »*[129]

Presque tous ces traits distinctifs du roman noir se trouvent présents dans *Les agneaux du Seigneur* :

• Il s'agit d'un récit qui met sous projecteurs un crime collectif, celui d'une société qui voit émerger de ses tréfonds et parmi ces propres enfants des assassins sans scrupule qui vont s'organiser en groupe terroriste rien que pour la martyriser et sans raison apparente, à part celle d'obtenir la bénédiction du FIS. La violence dans notre roman est ainsi à l'instar du roman noir l'œuvre d'un groupe de criminels et non plus une action individuelle.

• Les personnages qui apparaissent sur la scène du roman sont comme tous ceux qui s'affichent dans les romans noirs, des personnages frustrés et non comblés, des personnages dont le vécu quotidien a démoli tout ce qui servait de valeur et

[129] Todorov Tzvetan. Op. cit., p. 60

d’idéaux. Ils sont des êtres marginalisés prédisposés à tout faire pour se venger de l’injustice qui s’abat sur eux.

• Les meurtres qui vont être perpétrés au fil de la narration sont des actions narratives auxquelles assistent le lecteur et non des actes accomplis au moment où il débute la lecture du texte.

• Le roman noir se veut une critique constante de la société, le même rôle est rempli dans notre roman sauf que la critique y est latente.

• Le roman noir est engagé en ce qu’il livre une vision sociale et politique mais aussi en ce qu il révèle les failles de la démocratie. Il est un terrain fictionnel où l’on peut attaquer parfois de front les dirigeants politiques. Khadra montre les abus du pouvoir en place et ses conséquences désastreuses sur le peuple algérien.

Mais en dépit de ces points de convergence, le roman noir reste malgré tout, une variante du roman policier, genre duquel s’écarte nettement le texte de notre corpus pour les raisons suivantes :

• L’absence du personnage⁄enquêteur : dans *Les agneaux du Seigneur*, le récit est centré non pas sur la figure d’enquêteur, donnée indispensables dans les romans policiers, mais sur celles des meurtriers.

• L’absence du suspense : le roman dévoile à ses lecteurs, les acteurs de la tragédie gachimatoise tout au long de la narration. A aucun moment, le texte ne tente de séduire ou de captiver le lecteur par l’effet de suspense en cachant l’identité des coupables car il ne s’agit pas de divertir mais de donner à lire un pays déchiré par une guerre civile.

• L'absence de l'énigme : la construction textuelle des *agneaux du Seigneur* est différente de celle qu'on trouve dans les romans policiers où il s'agit de relever un mystère, de résoudre une énigme pour reconstruire le puzzle de l'histoire. Le texte de notre corpus est structuré de manière logique et chronologique ne suscitant chez le lecteur qu'un questionnement philosophique qui va au-delà de l'action pour s'interroger sur ses raisons et ses motifs.

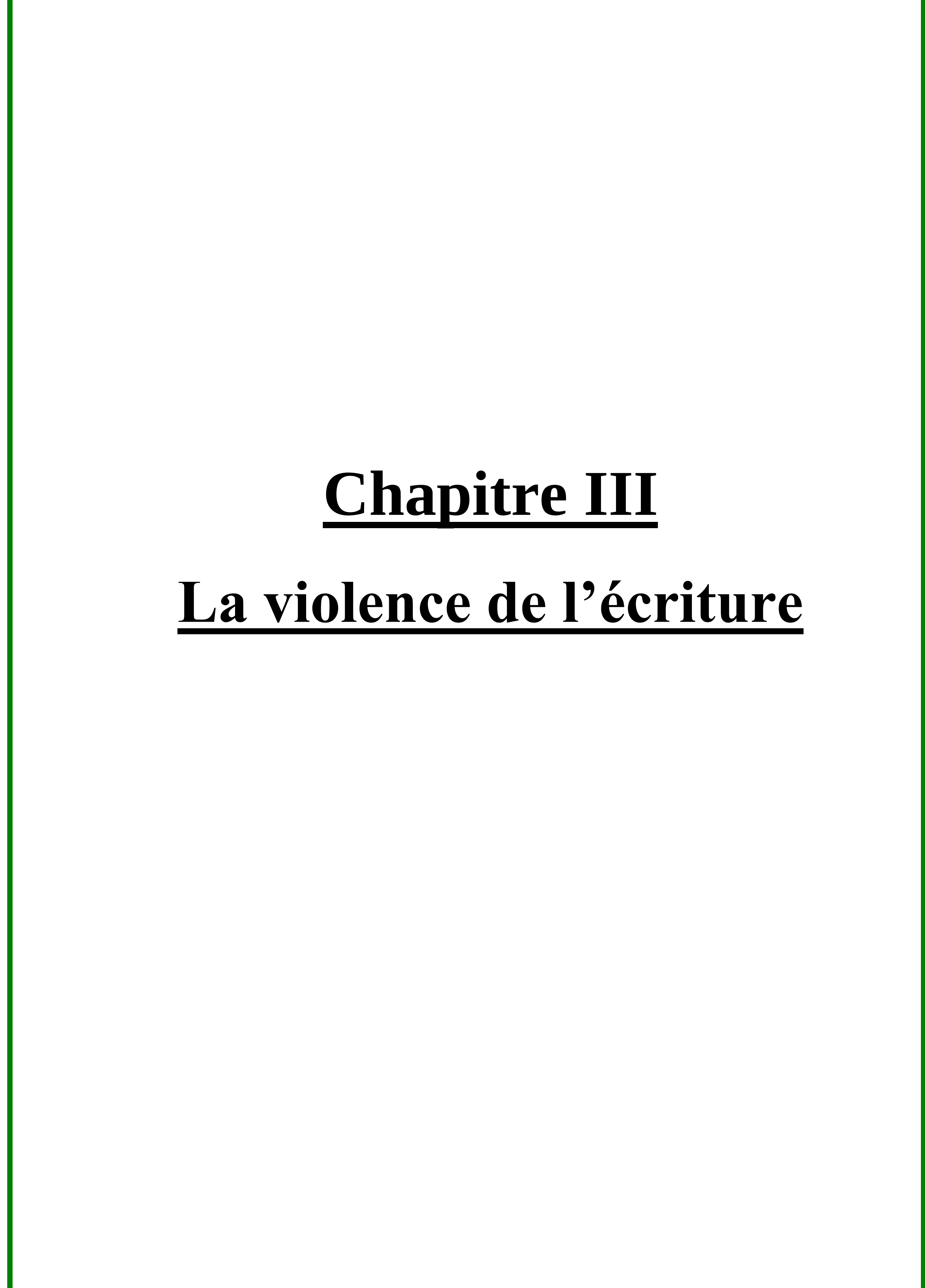
Les agneaux du Seigneur est donc un roman qui porte à la fois des éléments le rapprochant du roman noir mais aussi des éléments nous empêchant de l'insérer sous l'étiquette de ce sous-genre policier. Ce paradoxe a amené Beate Burtsher-Bechter à qualifier cet écrit de « roman blanc » d'une fiction noire

> *« Parallèlement au changement du genre et à l'aggravation de la situation en Algérie, se sont durcis, dans Les Agneaux du Seigneur, l'écrit et l'écriture de Yasmina Khadra, et ce « roman blanc » semble, au niveau du contenu et de la présentation des évènements, plus « noir »que les précédents »*[130].

Ce constat révèle un autre atout, auquel le roman doit, en partie, sa réussite, c'est celui de l'intergénéricité. Effectivement, l'auteur raconte dans son roman une Algérie triturée, à travers trois canaux génériques imbriqués les uns aux autres : le roman blanc, le témoignage et la restitution de la mémoire collective.

---

[130] Burtsher-Bechter Beate, *Roman blanc, écrit (ure) noir(e) : « Les Agneaux du Seigneur » de Yasmina Khadra [en ligne] :* http://www.limag.refer.org/Textes/Toronto/Colloque1999.htm#_Toc524160707



Chapitre III

La violence de l'écriture

« La violence est une forme de langage. Elle peut investir l'espace littéraire en devenant une forme d'écriture. Il est important de comprendre que l'écriture de la violence comme tentative de conscientisation, comme forme de subversion, à travers la dérision et les divers procédés de transgression qu'elle cultive, n'est pas un exercice dérisoire : elle exerce un véritable pouvoir d'influence sur les citoyens-lecteurs […] »

Ngalasso Mwatha Musanji, *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français* [en ligne] : http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf

Nous avons traité dans le chapitre précédent de l’écriture de la violence c'est-à-dire de l’écriture comme expression réservée exclusivement à dire et à décrire la violence dont a été victime le pays de l’écrivain. Ce chapitre continue dans le même sillage, mais cette fois-ci, il sera consacré à la violence de l’écriture. Notre objectif dans ce volet, est de montrer comment l’écriture devient elle même génératrice et productrice de violence à l’encontre du lecteur et ceci en allant explorer le tumultueux univers significatif des éléments suivants : titre, humour noir, espace et temps et écriture blanche.

III.1. Le titre :

Le titre est le premier élément de la réception littéraire. Il est connu comme l’une des composantes majeures constituant le paratexte d’une œuvre. Désigné parfois comme « un micro texte », « texte à propos d’un autre texte » ou « discours d’escorte », et loin d’être une simple indication paratextuelle flottante et effaçable, il est d’une importance primordiale : sans lui tout texte est un produit méconnu, sans lui tout livre est un objet anonyme et indéfinissable.

Son importance vient aussi du fait que c’est à lui que s’intéresse, en premier, le lecteur. Il l’accroche par sa typographie : généralement en gras avec des majuscules, par sa position : il trône toujours sur la première couverture et souvent sur les deux premières pages du roman et par sa signification qui incite ou non le lecteur à lire le contenu. Il est ainsi une sorte de charnière qui établit une articulation entre le dedans « le texte » et le dehors « le monde du lecteur ».

Mais en dépit de l’importance qu’il a, le titre a été pour longtemps un élément exclu de l’analyse des œuvres littéraires. On ne lui accordait que peu d’attention et si on s’arrêtait à son niveau ce n’était que pour de brèves réflexions.

Ce n’est que récemment que le titre a suscité beaucoup d’intérêt et a incité de nombreuses investigations qui ont abouti par la fin à l’avènement d’une

discipline exclusivement consacrée à l'étude du titre baptisée titrologie par Claude Duchet. Cette discipline qui s'abreuve abondamment de la linguistique, a mis l'appareil titulaire au centre de ses préoccupations et a réussi à l'analyser sous ses différents aspects : syntaxique, sémantique, pragmatique et symbolique. Les recherches titrologiques qui ont été menées au sein de cette discipline et où se sont excellés Claude Duchet et Léo Hoek , ont permis de dévoiler beaucoup de secrets , jusqu'au là méconnus, qu'entretiennent entre eux texte et titre.

Le texte et son titre sont dès lors, deux objets indissociables et complémentaires qui entretiennent entre eux des rapports de réciprocité nécessaire à la compréhension du message codé que véhicule le texte. Cette réciprocité est mise en relief dans les propos de Christiane Achour et Amina Bekkat : *« L'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin et clé de son texte »* [131] La fonction première du titre consiste donc à annoncer le texte c'est-à-dire à le présenter au lecteur, alors que celle du texte est d'expliquer le titre et d'apporter plus d'éclairage sur son contenu trop condensé.

III.1.1. Titre sanguinolent :

Le titre a une autre fonction, c'est celle de préparer le lecteur à accueillir le texte en lui proposant certaines pistes de lecture ou certains potentiels, ces derniers seront actualisés au cours de la lecture comme l'affirme Bokobza : « *Le texte va actualiser les potentiels du titre qui en retour affichera une première nature du texte et donnera des indications sur ce qui ne peut manquer de se produire »*[132]

---

[131] Achour. C. et Bekkat. A. *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II.* Alger : Ėditions tell, 2002. p.72

[132] Bokobza , Serge Félix. *Contribution à la titrologie romanesque :Variation sur le titre le Rouge et le Noir de Stendhal* [en ligne] : **http://books.google.fr/books?id=PRaKGFQYrcoC&pg=PA72&lpg=PA72&dq=bokobza+stendhal+ebboks&source=bl&ots=FJxX3w4xbR&sig=dubZTCfbi5b_TZvPGds9uaT0TOg&hl=fr&ei=xSPUS5zdG4WM0gTBn8TZDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false** (consulté le 02.02.2010)

Nous déduisons donc que le titre émet certaines promesses et laisse au texte la tâche de les tenir. Est ce le cas de notre titre ?

La première idée qui vient à l'esprit du lecteur en lisant le titre *Les agneaux du Seigneur* est celle de l'offrande, de l'immolation définie selon Larousse comme : *« L'action de tuer pour offrir en sacrifice à une divinité »*[133] c'est à dire faire couler du sang pour se rapprocher de Dieu. Cela sous-entend que le lecteur s'attend d'ores et déjà à la présence du sang des agneaux dans le roman mais après lecture et contre toute attente le texte ne lui présente que du sang humain et non du sang animalier. Le sacrifié s'avère être donc l'humain et non la bête.

Le lecteur est trahis et abusé par la métaphore. En effet, le titre est métaphorique. Il contient deux éléments :

L'animal → agneaux

Le divin → Seigneur

Le troisième élément à savoir l'humain est absent car il s'agit d'une métaphore in absentia[134]où : agneau est comparant

humain est comparé(absent)

L'emploi du divin accentue le contraste en abaissant le comparé humain au rang du comparant animal et en l'éloignant plus qu'avant du divin

Il est à signaler aussi que cette métaphore est non motivée en d'autres termes, le motif qui sert à démontrer les sèmes communs entre le comparé et le comparant n'y est pas exprimé. Ce choix est voulu car au lieu de limiter l'extension de l'analogie entre le comparé humain et le comparant animal, la laisse ouverte ce qui permet de dire que l'un et l'autre ne sont pas semblables uniquement sur un seul niveau mais sur plusieurs, si ce n'est sur tous les niveaux.

L'humain par cet usage se trouve animalisé et même cannibalisé *« Du haut de son perchoir, Zane redresse la poitrine et se prépare à déployer ses ailes*

133 Dictionnaire encyclopédique Larousse

134 C'est une métaphore où s'absente le comparé et où apparaît uniquement le comparant.

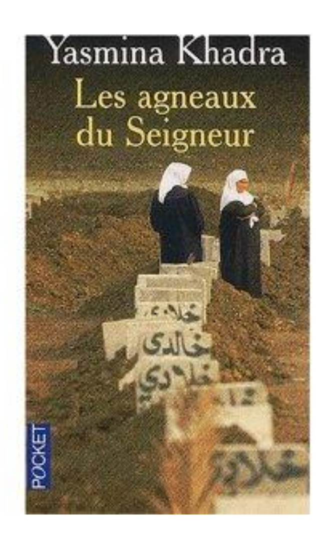
de Vautour sur le corps gisant à ses pieds »[135] Cette scène, la dernière du roman, nous donne l'impression que le nain Zane est sur le point de dévorer le cadavre de son semblable Tej eddine à l'image du Vautour et devenir anthropophage. *« Les vrais cannibales sont nés chez nous»*[136] , dit Mourad.

Relire le titre sous la lumière du texte permet au lecteur non pas seulement de comprendre la métaphore mais aussi de ressentir la cruauté du titre qui affiche une simple idée du sacrifice et cache derrière elle l'épouvante d'un carnage.

III.1.2. Titre déstabilisant :

La cruauté du titre ne s'arrête pas à ce niveau car en plus d'être sanguinaire le titre est déstabilisant.

La disposition typographique du titre interpelle le lecteur. Elle est voulue et loin d'être insignifiante car elle apparaît de la même façon dans deux éditions différentes du roman :





---

[135] Yasmina Khadra, Les *agneaux du Seigneur.* Op. cit., p. 215
[136] Ibid., p.185

Dans les deux éditions le titre s'affiche divisé en deux syntagmes :

Les agneaux

du Seigneur

Le deuxième est placé en dessous du première ce qui veut dire que le mot Seigneur qui connote le haut, le céleste, le divin, le sacré se trouve chapeauté par le mot agneau qui représente le bas, le terrestre, l'animal. Cette destitution graphique du sacré engendre d'une part, une profanation sémantique (désacralisation) : le divin est relégué au second plan, il est en dessous, alors que l'animal occupe le lieu sacré : le haut. D'une autre part, elle annonce une subversion de l'ordre, un règne de l'anarchie où le haut devient bas et le bas devient haut *« Gachimat est sens dessus dessous »*[137]

Un mouvement de chute s'opère aussi chez le lecteur et sur la trame visuelle et sur la trame significative : (*du Seigneur)* semble tomber de l'espace paginal qu'elle devait occuper car il était possible de transcrire le titre en entier sur la même ligne. Ce mouvement de chute évoque l'idée de la mort *« la mort est un mouvement vers le bas »*[138]dit Martine Courtois Cette idée de mort est confirmée par l'allitération de la consonne [ŋ] qui mime la puanteur comme celle d'un cadavre non inhumé étant en état de décomposition. Cette idée ne peut que déstabiliser le lecteur qui la perçoit comme *« une sorte d'énorme angoisse auquel le moi réagirait aussitôt en mobilisant ses défenses. »*[139]

III.1.3. Titre ambigu :

Le titre nous l'avons dit, est *« un discours d'escorte »* qui annonce et accompagne le texte. Parmi ses fonctions perlocutionnaires recensées par Hoek[140]

---

[137] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 116
[138] Courtois Martine. *Les mots de la mort*, Paris : Belin, 1991. (Coll. le français retrouvé). p. 100
[139] Picard Michel. *La littérature et la mort*. Op. cit., pp. 151.152
[140] Hoek distingue trois types de fonctions :
-locutionnair :informative
-illlocutionnaire : établissant le relation entre titre et lecteur englobant les fonctions appellative, différentielle, modalisatrice, cognitive et contractuelle.
-perlocutionnaire : concerne l'effet produit sur le lecteur. Elle comporte la fonction persuasive, conative, provocatrice, valorisante et publicitaire

se trouvent la fonction persuasive, la fonction conative et la fonction provocatrice. Elles ont pour objectif d'interpeller le lecteur, attirer son attention et le séduire. Bref, attiser sa curiosité pour le transformer d'un lecteur du titre en un lecteur de texte et cela en créant une sorte de mystère autour texte.

Le rôle du titre consiste donc à voiler le texte en l'abrégeant et à être présent tout au long de la lecture pour dévoiler progressivement le mystère produit lors du premier contact avec le lecteur. Dès lors, le titre est présent à trois moments clés de la réception littéraire :

-avant la lecture ;

-pendant la lecture;

-après la lecture.

A/Avant la lecture :

Il crée un questionnement inassouvi que seule la lecture peut combler.

B/Pendant la lecture :

Les parties de la réponse à ce questionnement commencent à se rassembler comme les pièces d'un puzzle.

C/Après la lecture :

La réponse au questionnement est acquise. Le titre à cette étape est éclairci et son ambiguïté est relevée.

Mais arrivant à ce stade d'achèvement de la lecture de notre roman, nous remarquons que l'ambiguïté du titre persiste non pas que le texte ne fournit aucune réponse à la question qui sont ces agneaux et ce Seigneur ? Mais au contraire c'est qu'il ouvre la voix à plusieurs interprétations laissant le lecteur perplexe et ne sachant laquelle de ces interprétations est la juste.

Voici quelques interprétations du titre :

Hoek cité par Bergeson Carlos dans *Le titre comme unité rhétorique de la narration*, Mémoire de maîtrise, université de Québec. 1993

Certains passages font croire que les Agneaux sont les terroristes dont le Seigneur est Abbas: Abbas *« regarde paître son troupeau avec une rare sérénité »*[141], *« Cheikh Abbas est un esprit. Aucune main ne l'atteint »*[142]

D'autres laissent entendre que les Agneaux sont les pauvres habitants du village. Ils sont de simples gens, innocents et inoffensifs. Leur unique pêché est de ne pas appartenir à la mouvance islamique *«Les loups sont lâchés, l'agneau ferait mieux de regagner sa bergerie»*, dit Dactylo[143].

D'autres indices textuels font penser encore que le vrai Seigneur dans cette fiction est le FIS. En effet, ses adeptes occupent toujours les hauteurs: minbar *« le Cheikh Redouane trône sur le minbar, seigneurial dans sa galabieh étincelante »*[144], montagne pour Kada, Youcef et Tej, perchoir pour Zane…
Leurs prénoms aussi évoquent le haut: Hilal (croissant lunaire), Tej(couronne). Ismail Ich dit en écrivant les initiales du FIS: *« Nous graverons le nom du Seigneur où bon nous semble »*[145] Le nom du Seigneur selon Ich est le FIS. Dieu cesse donc d'être le créateur pour devenir un parti extrémiste.

III.1.4. Titre à deux romans ou deux titres à un roman:

Un autre titre du même auteur et d'une œuvre qui n'a été publiée qu'une année après celle de notre corpus, nous interpelle par sa forte ressemblance au titre *Les agneaux du Seigneur*. Il s'agit de *A quoi rêvent les loups* publié en 1999 qui raconte lui aussi les évènements tragiques des années 90. C'est le récit de Nafa Walid, garçon unique d'une famille algérienne de niveau social moyen, avec un père retraité et une mère et cinq soeurs au foyer. Ce jeune algérien plein de vie qui rêvait de faire carrière dans le cinéma et devenir une vedette, se

---

[141] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 28
[142] Ibid., p. 29
[143] Ibid., p. 72
[144] Ibid., p. 67
[145] Ibid., p. 75

retrouve chauffeur chez l'une des riches familles du Grand Alger, et verra par malchance sa vie basculer dans le monde du crime d'où il ne reviendra jamais.

Entre ces deux titres un phénomène d'intertextualité semble s'instaurer. L'animalité est présente dans l'un comme dans l'autre sauf que dans *Les agneaux du Seigneur* l'animal évoqué est l'agneau symbole d'innocence, de pureté et de victime sacrifiée alors que dans *A quoi rêvent les loups* ce n'est plus l'agneau dont il est question mais le loup, animal connu pour son agressivité et sa férocité. Les loups dans ce deuxième roman sont ceux qui sèment la mort partout où ils passent ceux qui tuent, égorgent, assassinent sans une raison bien justifiée bref, ce sont les loups qui tuent les agneaux, les terroristes qui tuent les Algériens innocents.

De par leurs titres mais aussi de par leur thématique qui traite d'un même sujet : l'horreur des années90, *Les agneaux du Seigneur* et *A quoi rêvent les loups* semblent être deux parties d'un même roman. L'un est consacré en partie au terrorisme villageois l'autre au terrorisme urbain Rachid Mokhtari parle de ces deux romans en ces mots :

> *« Parmi toutes ses œuvres, il (Khadra) a consacré deux romans qui décrivent, chacun, dans une situation spatio-temporelle précisément fixée, la montée de l'intégrisme et les massacres qui ont accompagné le règne de l'intolérance. D'abord en situation rurale dans un village isolé de l'ouest algérien dans le roman* Les agneaux du Seigneur*. Puis avec* A quoi rêvent les loups*, à travers le personnage central de Nafa, il explore l'inextricable réseau du terrorisme dans sa complexité socioculturelle »*[146]

III.2. L'humour noir :

Comme son titre, le texte de khadra ne ménage pas son lecteur. Il se présente à lui cette fois ci avec un aspect complètement déroutant et inattendu c'est celui de l'humour noir.

---

[146] Mokhtari Rachid. Op. cit., pp. 135-136

Avant d'analyser les passages du roman où apparaît cet aspect ainsi que son effet sur le lecteur, il parait essentiel de définir d'abord les concepts d'humour et d'humour noir.

Le dictionnaire de la littérature définit l'humour comme étant *« l'envers du sérieux »* mais aussi *« comme la disposition qui tend à se couvrir du sérieux pour faire passer le comique implicite »*[147]

Un paradoxe semble s'installer : l'humour est à la fois le contraire du sérieux et le sérieux. En réalité, ce paradoxe n'est qu'apparent car l'humour n'est pas la chose et son contraire en même temps mais plutôt le lieu ou se superposent deux discours cachant l'un l'autre : le discours sérieux et le discours non sérieux. Pour certains,c'est le discours sérieux qui cache le discours non sérieux comme le dit Lord Kanes Home : *« le vrai humour est le propre d'un auteur qui affecte d'être grave et sérieux mais peint des objets d'une couleur telle qu'il provoque la gaîté et le rire. »*[148]

Pour d'autres comme Jankélévitch[149], l'humour est biface ; il a une face apparente c'est celle du non sérieux et une face cachée celle de l'essence impalpable : le sérieux. Toujours selon Jankélévitch, l'interprétation de l'humour s'effectue en trois phases : D'abord, comprendre le non sérieux dans la simulation sérieuse. Puis, comprendre le sérieux profond du non sérieux et finalement, comprendre le sérieux impondérable qui est dans le sérieux profond.

Dans la même optique, le philosophe Schopenhauer distingue l'humour de l'ironie en ces termes : *« si la plaisanterie se dissimule derrière le sérieux, nous avons l'ironie [...] le contraire de l'ironie (l'humour) serait donc le sérieux caché derrière la plaisanterie. »*[150]

La vision qui semble le mieux s'appliquer à notre corpus est la seconde du fait qu il serait peu raisonnable de prétendre que l'auteur cherche à égayer son

---

[147] Lemaître Henri, *Dictionnaire Bordas de la littérature française et francophone*. Paris : Bordas, 1985. p. 383

[148]Lord Kanes Home cité par Simedoh Kokou Vincent. In : *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne, une poétique du rire*. Thèse de doctorat, université Queen's, Canada. 2008

[149] Ibid.

[150] Simedoh Kokou Vincent. Op. cit.

lecteur en lui racontant la tragédie d'un peuple,la tragédie de son peuple. Denise Brahimi[151] l'affirme clairement dans son article *Tragédie algérienne, humour et dérision* où il considère que quelques soient les procédés d'écriture employés par les écrivains de la décennie noire, y compris l'humour, il est évident que leur objectif est tout à fait loin du désir d'atténuer ou de rendre risible l'horreur vécu par les Algériens. Il précise aussi que l'humour investit par ces écrivains est d'un type particulier, il s'agit d'un humour noir qui est une plaisanterie féroce caractérisée par le voisinage immédiat du tragique et du macabre.

En effet, le rire dans le roman est synonyme d'hécatombe

> « *Quand Jelloul lance son rire de bon matin, les aubades ne suivent pas, et les chiens se lovent dans leur coin, la queue repliée sous le ventre et le regard en haleine. Ceux qui reviennent de la mosquée s'arrêtent en chemin, perplexes, le doigt sur le menton, cherchant de quel coté va ululer la douleur.* »[152]

Qu'il soit noir ou autre, l'humour est perçu par le lecteur comme un fait de langage mobilisant les procédés où apparaît le contraste entre discours sérieux et discours non sérieux.

Les procédés humoristiques dans *Les agneaux du Seigneur* sont :

III.2.1. Le par'hyponoian (L'attente trompée à partie liée avec le paradoxe)[153]

« Le portier ouvre les bras en signe de désarroi :

-Où va-t-on comme ça, mon bon imam ?

-En enfer, mon fils, en enfer. »[154].

---

[151] Brahimi Denise. *Tragédie algérienne, humour et dérision*. *Dans* Etudes littéraires Maghrébines : Subversion du réel:Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine.1991.N°16. Paris: L'Harmattan. pp.143-155

[152] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 55

[153] Fromilhague Catherine. *Les figures de style*. Paris: Armand Colin, 2005. (Coll. 128). p. 55

[154] Yasmina Khadra. Ibid., p. 33

L’attente du personnage Maza le portier ainsi que celle du lecteur est déjouée. Les deux s’attendent à ce que l’imam qui revient de la mosquée *où* il a buté sur un ivrogne cuvant son vin, nomme un lieu où il va se rendre .Soit un lieu public comme le café de Gachimat pour dénoncer ce sacrilège soit sa maison pour apaiser sa colère mais sa réponse fut l’enfer ; lieu où séjournent les damnés dont il ne fait pas partie : l’usage de l’épithète «bon» prouve sa droiture.

La scène d’un imam bon et droit allant en enfer ne peut à première vue qu’être plaisante, mais à y voir de plus près le lecteur découvre une parole prémonitoire, qui prédit que la religion sera le chemin de l’enfer . En effet, la religion sera représentée dans la suite par les terroristes qui n’iront pas au paradis *« Najib sourit amèrement : le paradis, nous l’avons laissé derrière nous »*[155]

III.2.2. L’antithèse[156]

«- une naine ?

-une veuve bâtie comme une armoire à glace. »[157]

Zane le nain répond à son ami Lyès qu il fréquente une femme de longue stature et non une naine comme lui. L’image d’un nain avec une femme plus longue que lui est drôle mais il ne s’agit pas de n’importe quel nain, il s’agit de Zane, l’hypocrite, le rancunier toujours perché à un arbre qui s’absente non pour fréquenter une veuve mais une bande de terroristes qui serait son échelle pour surpasser son handicap de nabot.

III.2.3. Syllepse *(Emploi d’un terme unique en un double sens)*[158]

« -Alger est en flammes

---

[155] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 22

[156] L’antithèse établit une relation d’opposition entre deux éléments d’un énoncé, en respectant les règles de la logique classique. Fromilhague Catherine. Op. cit., p. 49

[157] Yasmina Khadra. Ibid., p. 140

[158] Fromilhague Catherine. Ibid., p. 47

- *les pompiers, ce n'est pas ici. »*[159]

Le taxieur annonce au maire la nouvelle du soulèvement populaire à la capitale en employant le mot flammes mais le maire ne saisit que le premier sens d'incendie, le sens figuré lui échappe. Son attitude est indifférente, croyant qu'il a tout le droit de ne pas se soucier étant donné que le feu n'est pas chez lui mais le feu ne tarde pas à gagner sa propre maison : *«Tu as voulu jouer avec le feu. Je t'apporte celui de l'enfer »*[160] lui dit Smail Iche avant de l'exécuter. Dorénavant nul n'est à l'abri ; la main du FIS frappe partout et n'épargne personne.

III.2.4. hyperbol/métaphore [161]

« Une veuve bâtie comme une armoire à glace, avec des nichons de quoi approvisionner l'ensemble des fromageries de l'Oranie »[162]

La description des seins de la femme est hyperbolique d'une part et métaphorique de l'autre car elle l'assimile à une vache. Cette dérision montre que le sexe faible est agressé dans sa féminité et dans sa dignité. Il n'est qu'un objet de désir qu'on ne daigne même pas désigner avec un nom.

Dans un autre passage la femme est désigné comme un simple récipient, une machine de reproduction qu'on peut changer à tout moment la croyant responsable du sexe de la progéniture *« Ah, ça, mon vieux, de deux choses l'une : ou tu changes de moule ou tu permutes tes glandes génitales »*[163] conseille le nouveau maire fisiste à un paysan qui devient père pour la neuvième fois sans réussir à avoir un garçon.

---

[159] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 50
[160] Ibid., p. 163
[161] « Le travestissement de la vérité est lié dans l'hyperbole à l'exagération. » Fromilhague Catherine. Op. cit., p. 115
[162] Yasmina Khadra. Ibid., p. 140
[163] Ibid., p. 109

« C’est que vois tu ?ce que j’ai perdu en vertical, je l’ai récupéré en horizontal. »[164]

L’usage hyperbolique dans ce passage montre qu’à l’opposé de la féminité, la virilité est fièrement affichée et avec exagération même. La société algérienne de la décennie noire était donc machiste *« Le drame de l’humanité commence dès lors qu’une femme est aimée alors qu’elle n’a droit qu’à la satisfaction modérée de son maître. »,* dit Abbas.[165]

III.2.5. L’ambiguïté

«- Alger est à feu et à sang !

-Quoi les marocains ont osé nous attaquer ? »

«- Je vous disais bien qu’ils allaient revenir. De Gaulle a la rancune tenace. »[166]

La nouvelle de l’insurrection à Alger est mal comprise et différemment interprétée. On croit que la menace vient de l’extérieur alors qu’elle vient de l’intérieur même du pays. Cette ambiguïté est récurrente dans d’autres passages : Cela démontre que les Algériens se parlent mais ne se comprennent plus. Ils deviennent étrangers les uns aux autres et ne se reconnaissent plus :

«- C’est ta famille ?

Dactylo rit silencieusement.

-Dans un sens…A droite, c’est Ahmed Chawkqi »[167]

Jafer qui s’affiche à plusieurs reprises en compagne de Dactylo ne sait pas s’il a une famille ou pas.

Le lecteur est face à une violence de langue. Celle-ci devient non plus un moyen de communication mais un moyen de rupture qui isole les personnages les uns des autres. *«- Tu n as pas l’air en forme, face de carême.*

---

164 Yasmina Khadra. Op. cit., p. 140
165 Ibid., p. 93
166 Ibid., p. 50
167 Ibid., p. 72

- *Face de carême, c'était Allal. Moi, c'était mine de rien […]*

- *Quand je pense à tes rédactions tordues…*

- *ça, c'était Kada Hilal, il est l'instituteur du village, aujourd'hui, Dit Jafer amèrement. »*[168]

Bien qu il habite le même village que ses anciens élèves**,** Haj Maurice ne distingue plus entre eux.

III.2.6. Sarcasme[169]

> *«-crois tu qu'ils voudront de moi ?*
> *-Si tu es capable de guerroyer un sabre dans une main et dans l'autre un tabouret, ils t'engageront d'office.*
> *-Pourquoi un tabouret ?*
> *-Pour monter dessus, tiens. Sinon, comment comptes tu croiser le fer avec l'ennemi ?c'est à peine si tu lui arrive à la braguette. »*[170]

L'auteur ne se contente pas de créer un personnage contrefait mais fait de lui aussi la risée des autres personnages. Mais le nain s'avère plus rusé que son auteur ; il est le seul qui grâce à sa malice survit au moment ou tous les terroristes sont anéantis. Cela crée une sorte de malaise, la mauvaise graine n'est pas éradiquée, le lecteur n'est donc pas rassuré que le demain de l'Algérie sera sûr.

Nous avons dit précédemment que l'humour dans *les agneaux du Seigneur* ne cherche pas à enjoliver la tragédie algérienne ni d'anesthésier la sensibilité du

[168] Yasmina Khadra. Op. cit., p. 77
[169] « Une ironie mordante qui s'exprime avec aigreur et emportement, choisit de blesser quelq'un en sa présence » Simedoh Kokou Vincent. Op. cit.
[170] Yasmina Khadra. Ibid., p. 99

lecteur au contraire, Erik Leborgne certifie *« qu'il s'agit bien de choquer le lecteur,d'agresser sa bonne conscience et ses valeurs morales. »*[171]

Le lecteur est comme première réaction scandalisée par la présence des passages humoristiques dans une fiction lourdement tragique mais ceci interpelle son intelligence le force à chercher le lien entre le comique et le tragique pour découvrir que le premier n'est qu'un moyen d'accentuation du second car à force d'être répétée l'horreur perd sa vigueur comme le dit Dib ce qui implique *« son usure extrêmement rapide »* et elle sombre par conséquent dans *« l'enfer de banalité »*[172]L'humour assure aussi un autre effet mis en exergue par Juliette Rouly-Jebari *« L'humour ici exercé aux dépens du convenu et des conventions permet au texte de ne point céder aux pesantes sirènes du réquisitoire militant et de se doter,nous semble-t-il , d'une critique plus incisive et marquante »*[173]

III.3. L'espace et le temps

III.3.1.1. L'espace

Nous entendons par espace le cosmos où vivent, évoluent et se déplacent les personnages de la fiction littéraire. Autrement dit, c'est l'ensemble des lieux qui encadrent l'action et qu'occupent les personnages.

Par leur façon d'être, de paraître et de fonctionner, les espaces romanesques diffèrent d'une œuvre à une autre. Et comme il existe *« une cartographie soigneusement délimitée des lieux de chaque roman »*[174]nous configurons dans cette partie celle de notre corpus et l'analysons en fonction des trois modalités citées ci-dessus à savoir :

---

[171] Leborgne Erik. *Grotesque et humour noir dans Gil Blas* [en ligne] : www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/**humour**.html

[172] Dib, Mohammed. « Postface ». In : Dib, Mohammed : Qui se souvient de la mer. Paris : Seuil, 1962. pp. 189-191

[173] Rouly-Jebari, Juliette. *Humour, dérision et modernité dans quelques romans algériens de la décennie noire* in Algérie, Littérature ⁄ Action .2005. N 91⁄92. Éditions Marsa. pp. 25-37

[174] Mitterrand, Henri. *Zola. L'Histoire et la fiction*. Paris : PUF, 1990. p. 206

• *Etre* : modalité qui renvoie aux espaces référentiels qui permettent l'ancrage du récit dans la réalité.

• *Paraître* : modalité qui correspond aux espaces fictifs, fruit de l'imagination du romancier

• *Fonctionner* : modalité évoquant la contribution de l'espace à la signification des autres éléments constituants le système romanesque : action, personnage, temps. Et ceci dans le but de voir comment l'espace dans *les agneaux du Seigneur* devient un élément romanesque de violence.

III.3.1.2. Topographie *des agneaux du Seigneur*

Dans *les agneaux du Seigneur*, l'espace romanesque s'organise comme un véritable système solaire doté d'un foyer autour duquel gravitent des micro[175] et macro espaces. Ce foyer n'est autre que Gachimat, village qui se présente au lecteur comme le centre de l'univers :

> *« Pour elle[176], il ne s'agit pas de polluer et de défoncer pour exister ; il suffisait simplement d'être là, au bout d'un chemin ou au détour d'un tertre, assise en tailleur au milieu de ses vergers, pour se croire l'épicentre du monde »*[177]

Gachimat domine à la fois les micro espaces qui entretiennent avec elle une relation directe, vu leur voisinage géographique immédiat et les macro espaces qui n'ont, quant à eux, avec elle que des rapports indirects.

La première catégorie et présente à travers le café, la mosquée, la ferme des Xavier, le cimetière, le pont, jebel el-khouf et le village de Moulay Naim.

La deuxième est illustrée par : Sidi Bel Abbas, Oran, Alger, Blida, Boufarik, Reguen, In Mguel, Lyon, Égypte, Pakistan, Malaisie et Afghanistan.

---

[175] Ce sont les lieux qui n'ont, en comparaison des *macro* espaces, qu'une petite étendue.
[176] Gachimat
[177] Yasmina, Khadra. Op. cit., p. 47

Nous remarquons que les lieux référentiels définis selon Yves Reuter comme ceux servant à *« ancrer le récit dans le réel et donner l'impression* ***qu'ils*** *le reflètent »*[178]sont tous regroupés dans la catégorie des macro espaces alors que tous les micro espaces sont des lieux fictifs comme Gachimat.

La fiction s'installe donc dans un cadre global réaliste donnant au lecteur l'impression que l'histoire de Gachimat n'est qu'un échantillon de l'horreur vécue partout dans l'Algérie des années 90.

III.3.1.3. L'espace comme élément romanesque de violence

La nomination des lieux dans *les agneaux du Seigneur* relève de ce que Maurice Molho appelle *« acte d'onomatomancie »*c'est-à-dire *« l'art de prédire à travers le nom la qualité de l'être »*[179]

Gachimat :

Le nom du village nous interpelle par sa sonorité proche de l'arabe dialectal, du parler algérien pour plus de précision. Il est composé selon que l'on veut l'interpréter soit de deux parties (gachi ⁄ mat) soit de trois parties (ga ⁄chi ⁄mat). Dans le premier cas : gachi se traduit par(غاشي) qui veut dire ensemble de gens ou population, mat équivaut (مات) qui veut dire mort

Gachimat signifie donc : la mort d'une population qui a pour synonyme en français ; carnage ou génocide

Dans le deuxième cas : gâ donne (ڨلع) qui signifie tout

Chi donne (شيء) c'est-à-dire chose

Mat donne (مات) mort

Gachimat= (ڨاع شيء مات) signifie tout est mort ou extermination de la vie.

L'appellation du village fait de lui donc un lieu prédestiné à abriter la mort et la boucherie humaine signée FIS même son initiale «G » évoque le danger (Balzac

---

[178] Reuter, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Armand Colin, 2007. p. 35

[179] Achour, C. et Bekkat, A. Op. cit., p. 81

trouve que G évoque une image hiéroglyphique du danger celle d'une « vorace gueule de requin »)[180].

En plus de l'appellation, les indices textuels désignant *Gachimat défendent au lecteur tout sentiment bienveillant vis-à-vis de cette « bourgade de malheur »[181] où l'eau, symbole de vie, est manquante : « cette saloperie de pluie finira bien par s'attendrir sur notre sort »[182] espère Kada. Cela illustre l'une des fonctions qu'ont les lieux au sein du récit celle d' « annoncer de façon indirecte la suite des évènements »[183]*

Jebel el-khouf :

Jebel el-khouf se traduit par la montagne de la peur. C'est le premier espace mis en scène par le texte mais. Il ne sera désigné par son nom qu'à la fin du troisième chapitre. c'est à dire quand il sera le lieu d'où vient la peur à *Gachimat,* le lieu où résident les terroristes et leur émir ,l'abri qui leur permet de battre en retraite impunément une fois leurs crimes commis. *« Le reste de la dépouille ne sera retrouvé qu'un mois plus tard, à Jebel el-khouf , dévoré par les chacals »[184]*

« Kada Hilal est hors de lui. Il arpente furieusement le plancher de la cabane qui lui sert de pc au haut de Jebel el-khouf »[185]

« Dressé en haut du Jebel el-khouf , Tej Osmane domine le monde. »[186]

Jebel el-khouf est semblable à la montagne de la mort ou la montagne d'Almut.

« Dactylo raconte qu'à la fin du xi ème siècle,un dingue persan s'est installé sur la montagne d'Almut pour fonder la secte des assassins[…].il a semé la mort et la terreur sur la terre entière. »[187]

---

[180] Balzac cité par St-Pierre, Martine. In *Le bruit des noms*. [En ligne] : http://id.erudit.org/iderudit/035730ar
[181] Yasmina, Khadra. Op. cit., p. 12
[182] Ibid., p. 12
[183] Reuter, Yves. Op. cit., p. 37
[184] Yasmina, Khadra. Ibid., p. 129
[185] Ibid., p. 132
[186] Ibid., p. 157
[187] Ibid., p. 100

La ferme des xavier :

« La ferme des Xavier est devenu un véritable lieu de pèlerinage. »[188]

Xavier est le nom des anciens colons propriétaire de la ferme à Gachimat. Cette dernière devient le lieu d'endoctrinement et d'entraînement des Islamistes commandés par Abbas sans pour autant changer d'appellation elle est toujours nommée la ferme des Xavier. Garder le nom de l'ancien colon a pour effet de faire sentir au lecteur que le colonialisme est toujours présent sauf que cette fois ci il s'agit d'un néo-colonialisme qui vient de l'intérieur même du pays *« nous sommes légion, maintenant, le pays nous appartient déjà »*[189], dit Kada Hilal

III.3.1.4. L'enfermement

Gachimat est présentée paradoxalement comme un espace ouvert⁄clos.

Ouvert :car le texte ne lui trace aucune frontière même la rivière, la foret et la montagne sont mentionnées comme des endroits d'extension pour le douar et non comme des frontières le délimitant.

Clos : parce qu'il emprisonne ses habitants. Ceux-ci ne peuvent pas y vivre mais en même temps ils n'ont pas la force de le quitter et s'ils le quittent ils reviennent vers lui comme par la force d'une fatalité Jafer déclare : « je ne pense pas être en mesure de vivre loin de cette bourgade de malheur »[190]

Maurice *« N'en pouvant plus de languir de son bled, il prit son courage à deux mains, sauta dans le premier paquebot et revient à Gachimat . »*[191]

Kada Hilal qui rêvait d'être un pilote pour s'éloigner de Gachimat revient lui aussi de l'Afghanistan *« C'est pour montrer aux petits et aux grands qu'il est revenu d'Afghanistan. »*[192]

---

[188] Yasmina, Khadra.Op. cit., p. 62
[189] Ibid., p. 94
[190] Ibid., p. 12
[191] Ibid., p. 22
[192] Ibid., pp.117-118

L'enfermement dans un espace hostile est perçu par le lecteur comme une violence exercée à l'encontre des personnages *« C'est donc le village, son enclavement, son marasme et ses décrépitudes qui façonnent les acteurs de la tragédie »*[193] dit Khadra à propos de Gachimat

III.3.2. Le temps

Le récit a pour cadre temporel la nuit dès le début et jusqu à la fin .Il s'ouvre sur une scène crépusculaire *« le soleil maintenant se retranche derrière la montagne .quelques mèches sanguinolentes tentent vainement de s'agripper aux nuages .elles s'effilochent et s'éteignent dans l'obscurité naissante. »*[194] Et se termine la nuit *« quelle heure est-il ? […] peut être une heure du matin, peut être deux heures moins quelque chose »*[195]. La noirceur de la nuit mime et intensifie le deuil de Ghachimat.

III.4. Langue cruelle

Parler de la violence de l'écriture dans *les agneaux du Seigneur* amène immanquablement à parler de la violence des mots qui ont été choisis pour la contenir et la manifester.

Des mots crus, durs, brutaux dont l'accumulation au sein du récit a certes réalisé une fidélité inouïe à l'horreur de l'histoire racontée mais aussi et surtout a formé *« Une syntaxe de sang »* [196] absente dans beaucoup de roman de la tragédie nationale. *« Une syntaxe de sang »* impitoyable vis-à-vis du lecteur, qui n'insinue pas ne recourt pas aux sous-entendis et aux non-dits mais qui tonne et

---

[193] Yasmina, Khadra cité par Mokhtari Rachid. *La Graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*. Op. cit., p. 177
[194] Yasmina, Khadra. Op. cit., p. 12
[195] Ibid., p. 210
[196] Mokhtari Rachid. Ibid., p. 204

déclame la douleur à travers un champ lexical dense afin d'aviver la véracité des souffrances endurées par les personnages.

Ce champ lexical est difficile à délimiter du fait que le repérage exhaustif des mots et expressions le composant nous conduirait à reproduire l'intégralité de l'œuvre car le texte est loin d'être simplement parsemé de ce vocabulaire sadique mais qu'il en est tissé de A jusqu'à Z. Nous sommes alors appelés à l'illustrer à l'aide de ses éléments les plus marquants à savoir : les mots et expressions qui ont une relation directe avec le mot noyau violence et les mots argotiques.

Pour la première catégorie des mots et expressions renvoyant au mot violence, là aussi le repérage complet serait encombrant, nous ne citons que ceux qui se répètent beaucoup dans le texte : cadavre, victime, dépouille, ennemi, bourreaux, terroriste, cannibales, viol, sang, crime, tuerie, exécution, barbarie, enlèvement, milice, égorger, éventrer, trancher, déchiqueter, décapiter, brutaliser, crever, mutilé, mort, terreur, kalache, supplice, sabre, blessures, morsure de la lame, corps dépecé, corps désarticulé, ruisseaux sanguinolents, lame ensanglantée, bébé éventré, trois têtes humaines se décomposent au soleil, profondes traces de torture, frêle cou profané par la lame d'un sabre ou d'une machette, traces de fouets, poignes ligotés avec du fil de fer, ventre ouvert, poitrine fumante,cadavre piégé…

Toute cette armada de mots et expressions clairs et transparents, qui décrivent et intensifient la violence sans la couvrir de métaphore ou de procédés atténuants, tétanise le lecteur. Elle théâtralise sous ses yeux des crimes abominables et font de lui un spectateur impuissant et victime de ce lexique sanguinolent auquel s'ajoute un autre lexique assez puissant appartenant à ce que nomme Christine Marcandier-Colard *« la langue de crime »*[197] :l'argot. L'usage des mots argotiques permet d'aller jusqu'au bout de la langue de lui enlever tout artifice afin de retrouver une langue brute capable de dire la réalité telle qu'elle

---

[197] Marcandier-Colard, Christine. *Crime de sang et scènes capitales : Essai sur l'esthétique romantique de la violence*. Paris : PUF, 1998. (Coll. Perspectives littéraires). p. 231

sans se soucier de la sensibilité du lecteur *« l'argot ne connaît aucune censure du sang ou de l'horreur »*[198] .

Parmi les mots argotiques utilisés dans *Les agneaux du Seigneur* nous trouvons :

- Des insultes : abruti, faux jeton, morveuse, sale pisseuse, avorton, espèce de vaurien, espèce de cinglé, espèce de chien, bougre d'âne, fils de chien, fils de la honte, fils de pute, microbe, salive d'ivrogne, chien, fumier, moins que rien, sale fripouille, crétin, ordure, charogne.

Ces insultes reflètent la haine et confirment ce que dit Kristeva dans *Pouvoir de l'horreur « le lexique argotique par son étrangeté, sa violence même et surtout parce que le lecteur ne le comprend pas toujours est bien sur un moyen radical de séparation, de rejet, de haine à la limite »*[199]

- Des mots grossiers et vulgaires : bordel, gueuse, bougre, merde, cul, gueule, mufle, flic…La grossièreté et le manque de finesse qui caractérisent ces mots argotiques, n'ont pas uniquement pour but d'interpeller le lecteur, peu habitué à les lire dans un texte littéraire mais aussi de l'interloquer de le mettre dans l'embarras afin d'aboutir à une *« esthétique du choc »*[200] Cette esthétique ne se contente pas de dire la violence mais elle s'occupe aussi de la faire gicler des mots, partout dans le texte

III.5. L'écriture blanche

L'écriture dans *les agneaux du Seigneur* est une écriture blanche. Le concept a été forgé par Barthes dans le degré zéro de l'écriture pour désigner cette manière d'écrire qui se veut le plus neutre possible *« libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage »*[201] et non soucieuse de

[198]Marcandier-Colard, Christine. Op. cit., p. 237

[199] Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection.* Paris : Seuil, 1980. (Coll. Tel Quel). p. 226

[200] Marcandier-Colard, Christine. Ibid., p. 171

[201] Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* [1953]. Op. cit., p. 55

l'embellissement ou de l'ornement, *« elle se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux »*[202]

Son impartialité et sa transparence font de manière que l'instance narratrice raconte l'univers romanesque dans sa nudité et sans intervenir à aucun moment pour apporter un jugement de condamnation ou de compassion : la bestialité des terroristes Zane, Kada, Tej, Youcef n'a pas été dénoncée, l'hérésie de Abbas et de Redouane n'a pas été critiquée ou incriminée et l'innocence des victimes non plus n'a pas été plaidée

> *« De cette façon, j'ai choisi de mettre mes propres ressentiments en veilleuse et de m'effacer devant les motivations de mes personnages. Quand on a décidé d'écrire un roman,on se doit de prendre ses distances vis-à-vis du récit ou de l'essai[…] Les gens ne sont pas obligés de me trouver dans leurs pattes à chaque fois qu'ils passent au chapitre suivant. D'un autre coté, cette distanciation a permis une approche moins subjective du sujet que je traite. Je propose une vision des choses, essaye de la présenter le plus fidèlement possibles et laisse le lecteur faire sa propre appréciation dessus »*[203]

Dans sa nudité mais aussi dans ses moindres détails ; les scènes de crimes sont reportées avec une exactitude déroutante faisant sentir au lecteur qu'il suit un œil de caméra froid et distant dont l'unique objectif est de lui donner à voir l'horreur avec parfois un effet de Zoom.

Une écriture donc blanche et photographique à laquelle on doit la qualification des écrits de Khadra de *« radiographie »*[204] de la société, à laquelle on doit aussi l'égarement du lecteur. En effet face à ce type d'écriture qui décrit sans justifier et sans enlever l'ambiguïté, le lecteur se sent délaissé ; aucun repère

---

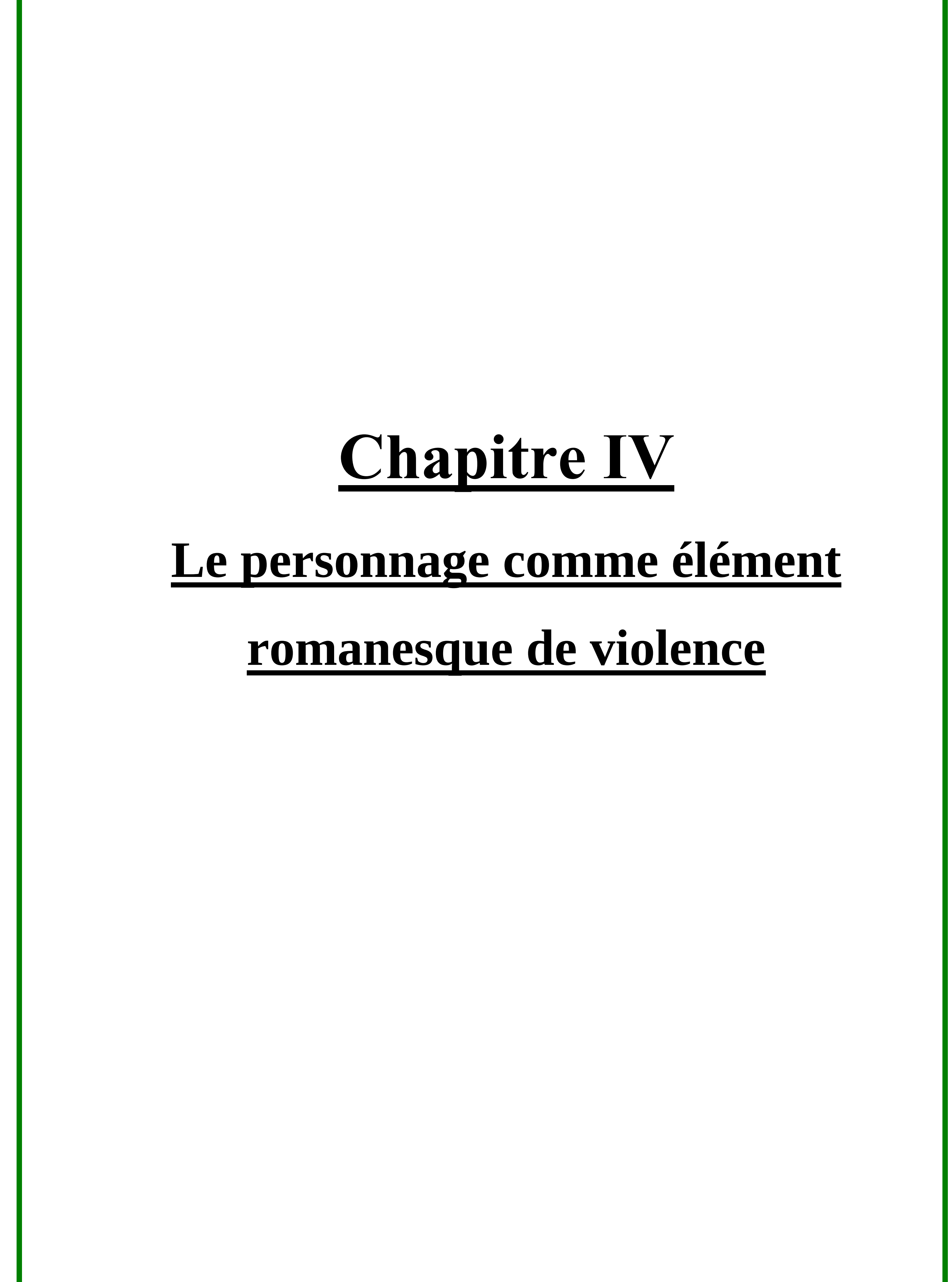
[202]Barthes, Roland. Op. cit., p. 56
[203] Yasmina, Khadra cité par Mokhtari, Rachid. Op. cit., pp. 174-175
[204] Baumgartner, Birgit Mertz. *Algérie sang-écriture (A. .Djebar), violence et écriture(s) dans la littérature algérienne contemporaine*.[En ligne] : www.rodin.uca.es:8081⁄xm⁄ui⁄bitstream⁄handle⁄10498⁄8340⁄30962389.pdf

textuel ne le guide dans sa lecture : pas de héros ou de antihéros, les personnages victimes sont eux même bourreaux et les personnages bourreaux sont eux même victimes : Zane, Issa, Tej avant d'être les bourreaux des gachimatois étaient d'abord, leur souffre-douleur.

Cette neutralité absolue de l'écriture, qui soulève des questionnements sans y répondre, provoque une indécision chez le lecteur, il ne sait pas quel parti prendre, sur qui s'attendrir et à qui en vouloir…Le texte joue de sa perspicacité et de son sens de discernement et marque du sceau du doute toutes ses interprétations *« Lorsque c'est le texte entier qui joue sur ces ambiguïtés, il s'en suit une sorte de vertige référentielle qui, multipliant les significations, rend illusoire toute clôture de l'analyse »*[205]

Le lecteur des *agneaux du Seigneur* est dès lors un lecteur frustré qui ne peut se fier à aucune de ses interprétations pour comprendre le sens de l'œuvre et qualifier sa lecture de fructueuse.

[205] Jouve, Vincent. *La lecture*. Op. cit., p. 73



Chapitre IV

Le personnage comme élément romanesque de violence

« La notion de personnage est assurément une des meilleures preuves de l'efficacité du texte comme producteur du sens puisqu'il parvient, à partir de dissémination d'un certain nombre de signes verbaux, à donner l'illusion d'une vie, à faire croire à l'existence d'une personne douée d'autonomie comme s’il s'agissait réellement d'êtres vivants » .

VIGNER, G. *Lire du texte au sens*.
Paris : Ėditions Clé International, 1992. pp. 88-89.

Nous consacrons cette partie du mémoire à l'étude des personnages, composante textuelle que nous ne pouvons pas passer sous silence et à laquelle on consacre tout un chapitre pour ce qu'elle a d'importance. Importance maintes fois soulignée par les critiques qui considèrent que *Les agneaux de seigneur* est un roman construit comme une pyramide qui s'effondrerait en bloc, si on lui retirait un seul de ses personnages. Notre but est de montrer comment la manipulation artistique de ces êtres fictifs peut elle devenir un moyen de violence que ressent un être en chair et en os : le lecteur.

IV.1. L'effet personnage :

Les personnages de notre corpus méritent, une approche très attentionnée. Nous focaliserons cette dernière sur le rapport établi par le texte entre ces êtres fictifs et le sujet lisant, c'est-à-dire sur l'effet produit par les personnages sur le lecteur, pendant le processus de réception et ceci dans le but de dévoiler la part de violence dont est chargé cet élément romanesque.

Comprenons d'abord comment s'effectue la réception des personnages d'une œuvre littéraire.

Avant de devenir un opérateur capable de produire un effet, le personnage est d'abord un tissu de mots, c'est au lecteur que revient la tache de convertir ces unités linguistiques en *« Une image personnage »*[206].Cette opération est, en réalité, tributaire de deux types de données : l'un textuel, l'autre extratextuel.

Le premier repose sur les indices textuels qui ont pour objectif de définir le personnage et quoique fasse l'auteur ces indices restent partiels et ne donnent du personnage qu'une image incomplète : *« Le roman n'a pas à lui seul, les moyens de donner une réception globale du personnage »*[207] car l'univers narratif reste un univers fictif incapable de décrire exhaustivement le monde réel ce qui implique le recours aux données extratextuelles qui sont le référent du lecteur.

---

[206] Jouve, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992. p. 40
[207] Jouve, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Op. cit., p. 27

Ce lecteur fait appel à son savoir encyclopédique, à sa connaissance du monde réel pour refaçonner le portrait du personnage. Par conséquent, l'image personnage se trouve *« Prise entre le référentiel (elle renvoie à une extériorité) et le discursif (elle est construite par le discours) »*[208] Elle ne se concrétise donc pas de façon identique chez tous les lecteurs, vue que les données référentielles diffèrent d'un lecteur à un autre. Ce qui reste identique ce sont les données discursives appelées aussi désignateurs des personnages selon Yves Reuter[209]
Parmi les désignateurs des personnages de notre corpus, nous avons retenu ceux qui sont les plus significatifs à savoir : sexe, nom, âge.

IV.2. La violence à travers le désignateur sexe

Le classement des personnages des *agneaux du Seigneur* en fonction de leur sexe, nous a révélé un déséquilibre frappant entre les personnages masculins qui sont majoritaires et les personnages féminins très minoritaires. De surcroît, les femmes sont presque des ombres personnages et non des personnages à part entière ; elles sont marginalisées et étouffées dans une micro société gachimatoise misogyne à l'extrême. Cette catégorie de personnage sera persécutée, humiliée, maltraitée, torturée et enfin tuée. Pour le lecteur, ces atrocités sont perçues comme vraies et la souffrance de cette catégorie requiert chez lui, une dimension réelle, due à ce que Vincent Jouve appelle *« L'effet de vie »*[210]

L'effet de vie signifie que le lecteur se comporte comme si le(s) personnage(s) dont il est question dans le texte existe(nt) réellement car *« La réception du personnage comme personne[…] est une donnée incontournable de la lecture romanesque »*[211] L'effet de vie est renforcée par des procédés narratifs que nous élucidons à l'aide des schémas proposés par Vincent Jouve . Ces

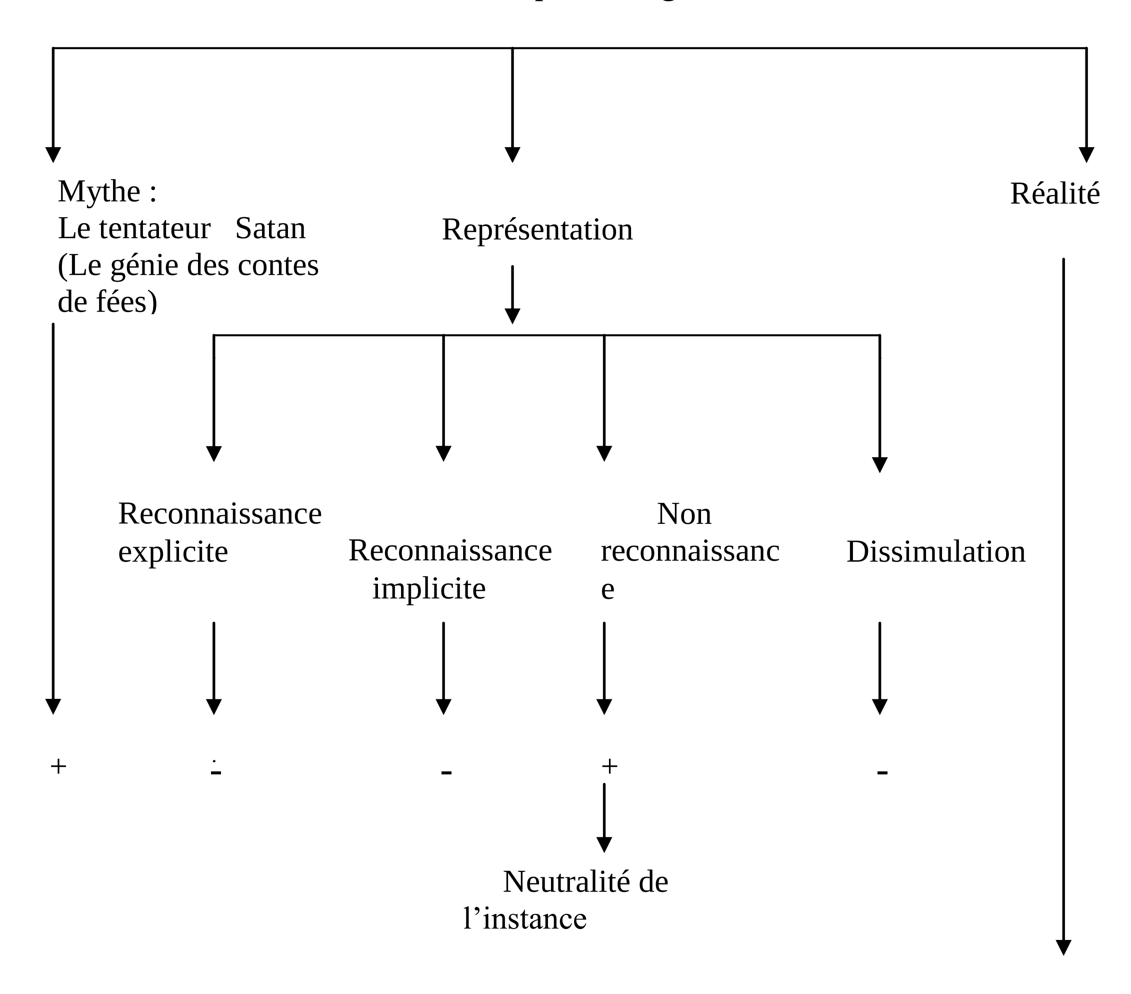
---

[208] Ibid., p. 50
[209] Reuter, Yves. Op. cit., p. 66
[210] Jouve, Vincent. Ibid., p. 108
[211] Jouve, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Op. cit., p. 108

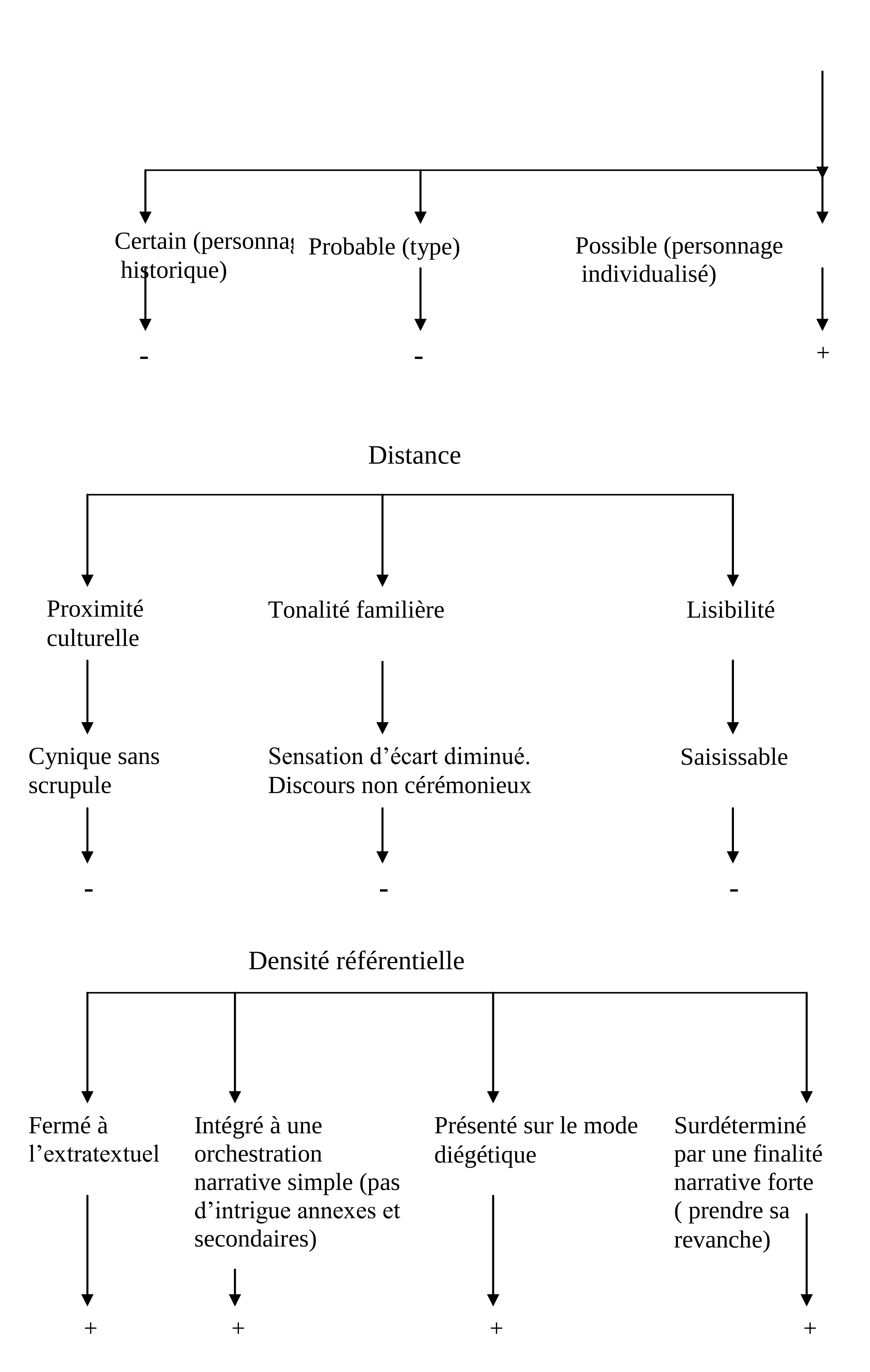
schémas qui concernent : les frontières du personnage, sa distance, sa densité référentielle et son incomplétude s'appliquent aussi bien aux personnages féminins qu'aux personnages masculins.

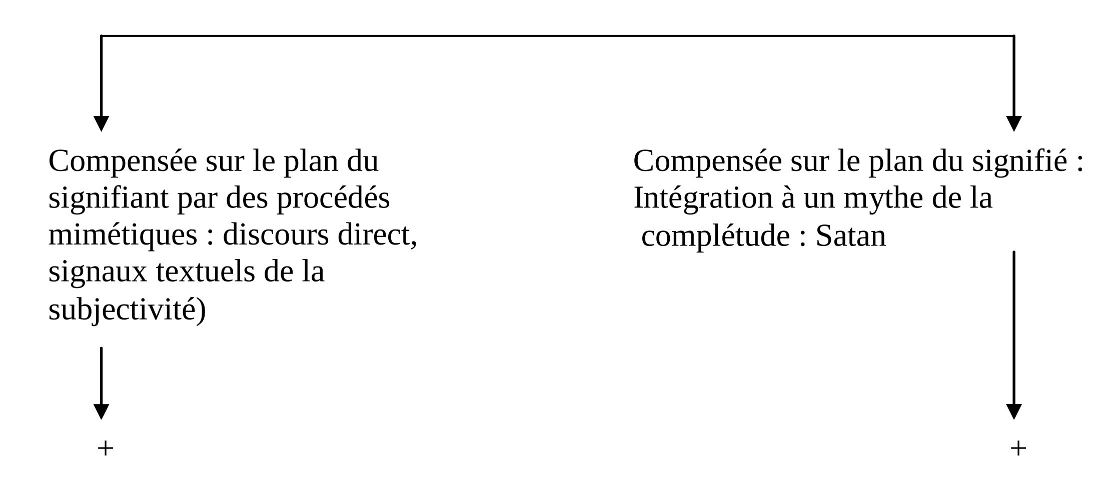
Notons que ne seront retenus que les personnages pivots qui permettent de comprendre le fonctionnement textuel global du reste des personnages[212]

Zane



[212] Ce sont les personnages dont l'occurrence l'emporte sur celle des autres personnages et dont le faire narratif supplante largement le rôle des autres personnages.


Certain (personnag
historique)
Probable (type)
Possible (personnage
individualisé)
-
-
+
Distance
Proximité
culturelle
Tonalité familière
Lisibilité
Cynique sans
scrupule
Sensation d'écart diminué.
Discours non cérémonieux
Saisissable
-
-
-
Densité référentielle
Fermé à
l'extratextuel
Intégré à une
orchestration
narrative simple (pas
d'intrigue annexes et
secondaires)
Présenté sur le mode
diégétique
Surdéterminé
par une finalité
narrative forte
(prendre sa
revanche)
+
+
+
+



Zane est donc perçu comme une figure mythique : le tentateur qui éloigne l'homme du droit chemin et qui lui suggère de commettre le pêché, tout en le lui embellissant : Zane choisit la victime, la signale et se présente au moment de son exécution, rien que pour encourager ses assassins comme le ferait Satan. Le caractère fictionnel de Zane est soigneusement gommé et son degré de réalité est possible. La distance qui le sépare du lecteur est minimale et il est d'une densité référentielle maximale appuyée par une compensation de son incomplétude. Tous ces paramètres accentuent l'illusion de la réalité du personnage tout en terrifiant le lecteur. L'auteur l'avoue dans *L'imposture des mots* :

> *« Les lettres que m'envoient encore mes lecteurs, quatre ans après la sortie du livre chez Julliard, ne parle que de lui (Zane). Tous sont certains qu'il les habitera longtemps et prient le ciel de n'avoir jamais à le croiser sur leur chemin »*[213]

Abbas :

[213] Yasmina, Khadra. *L'imposture des mots*. Paris : Julliard, 2002. p.14

Frontières du personnage

Mythe : l'homme⁄Dieu
« Cheikh Abbas est un esprit. Aucune main ne l'atteint, aucune chaine ne le retient »

Représentation

Réalité

Reconnaissance explicite

Reconnaissance implicite

Non reconnaissance

Neutralité de l'instance narrative

Dissimulation

+

-

-

+

-

Certain (personnage historique)

Probable (type)

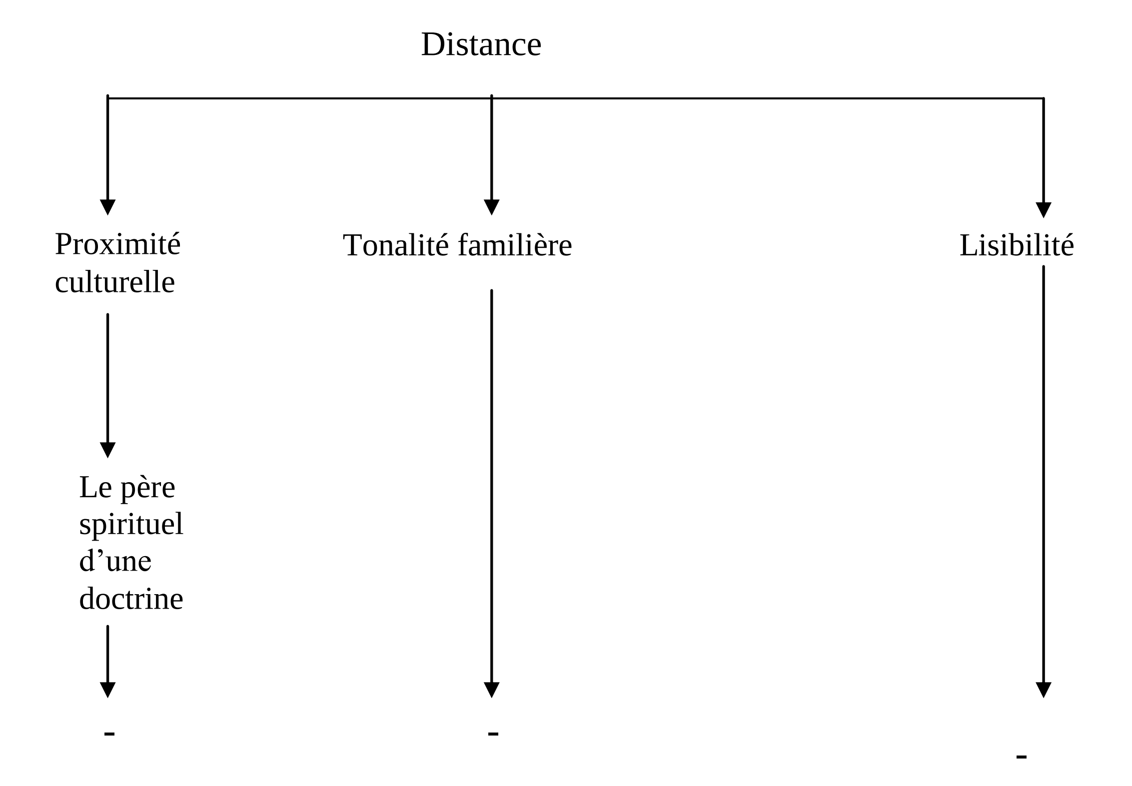
Possible (personnage individualisé)

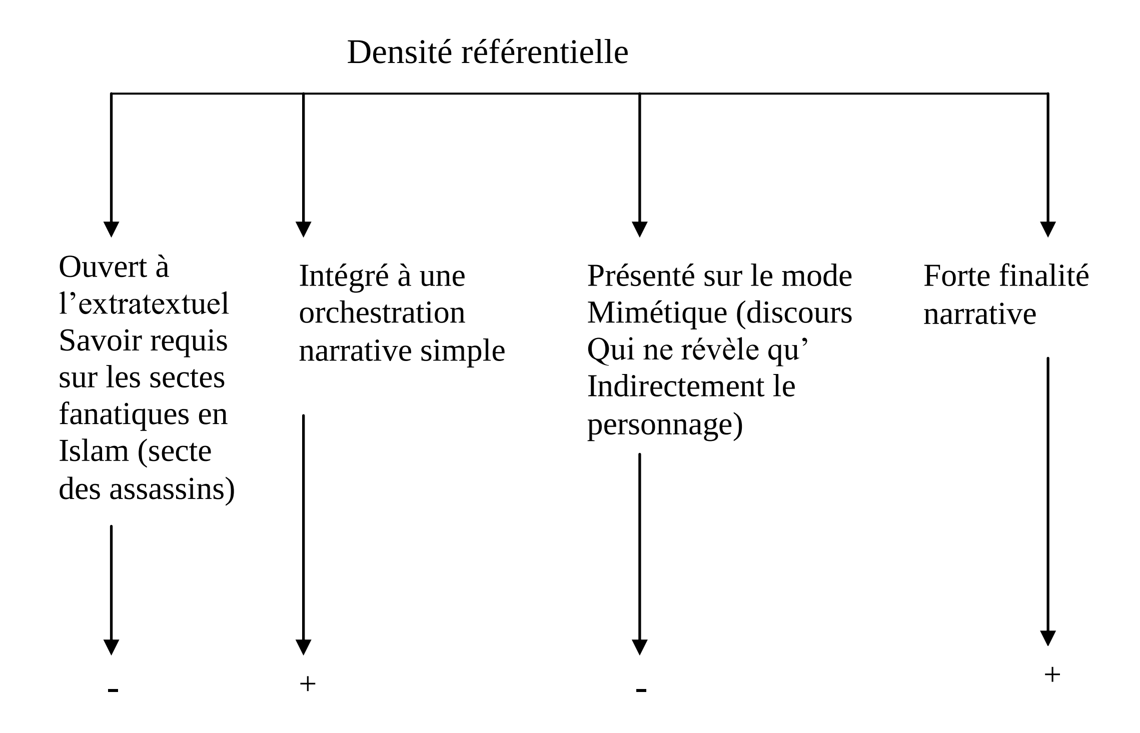
+

-

-

Le chef de la secte persane des Assassins

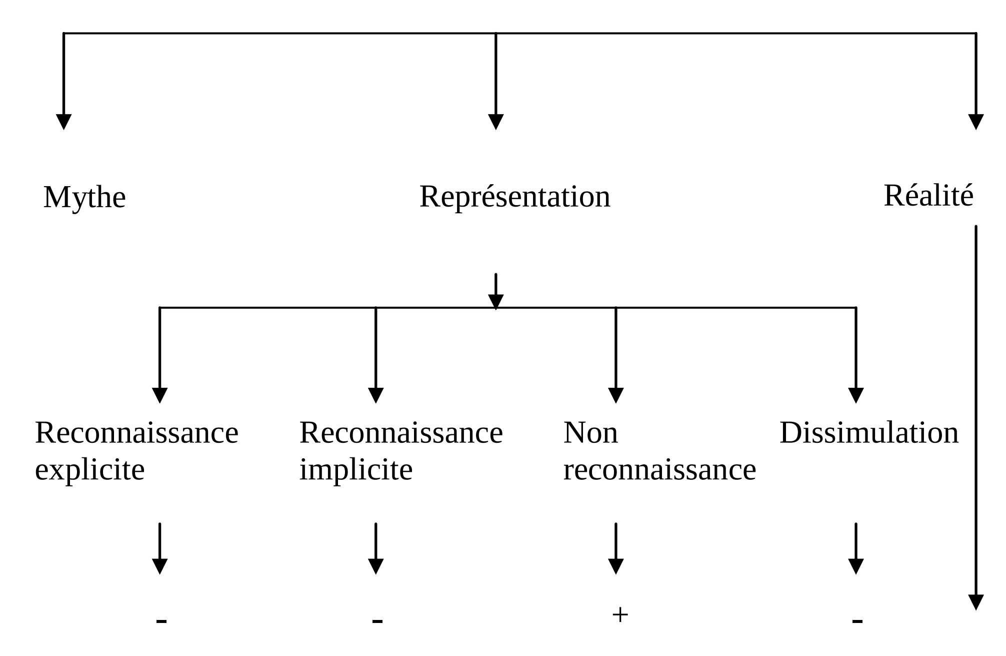

Distance
Proximité culturelle
Tonalité familière
Lisibilité
Le père spirituel d'une doctrine
-
-
-

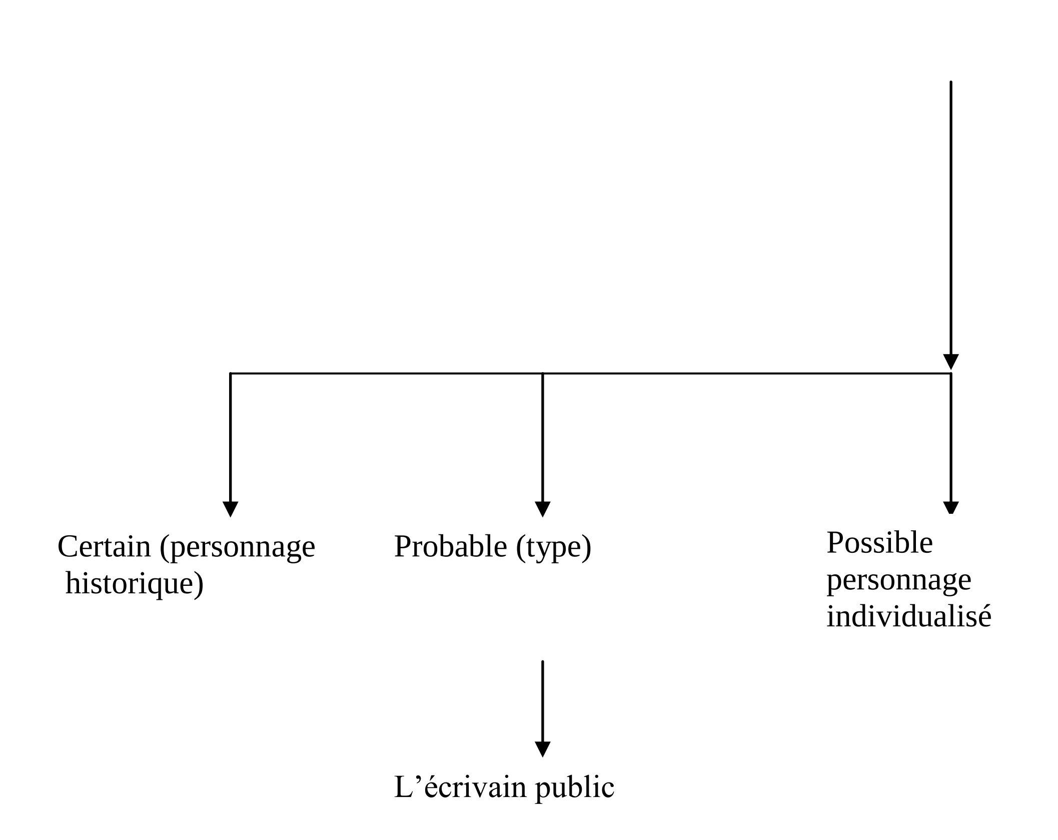

Densité référentielle
Ouvert à l'extratextuel Savoir requis sur les sectes fanatiques en Islam (secte des assassins)
Intégré à une orchestration narrative simple
Présenté sur le mode Mimétique (discours Qui ne révèle qu' Indirectement le personnage)
Forte finalité narrative
-
+
-
+

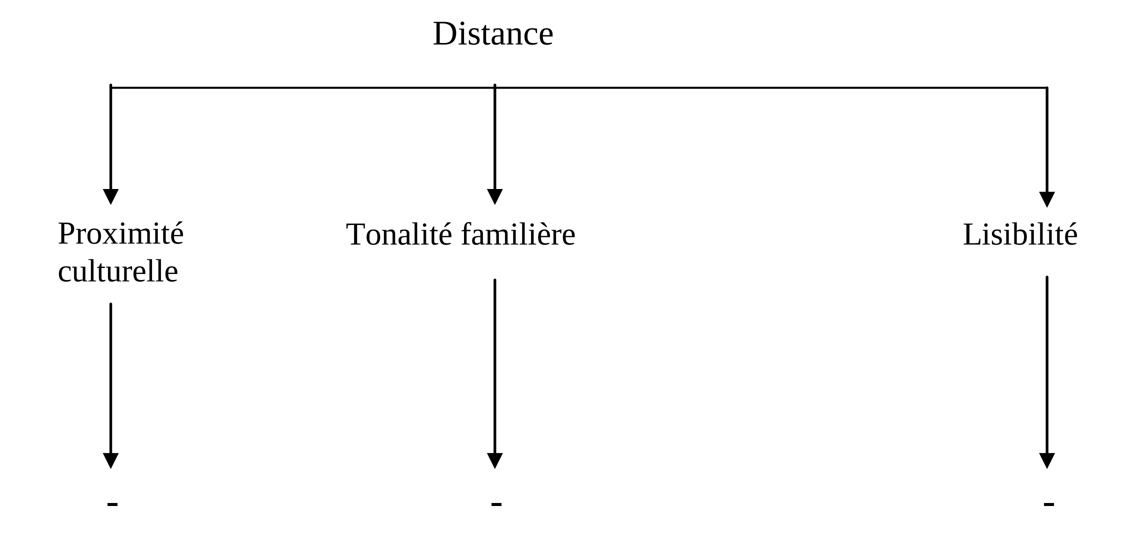


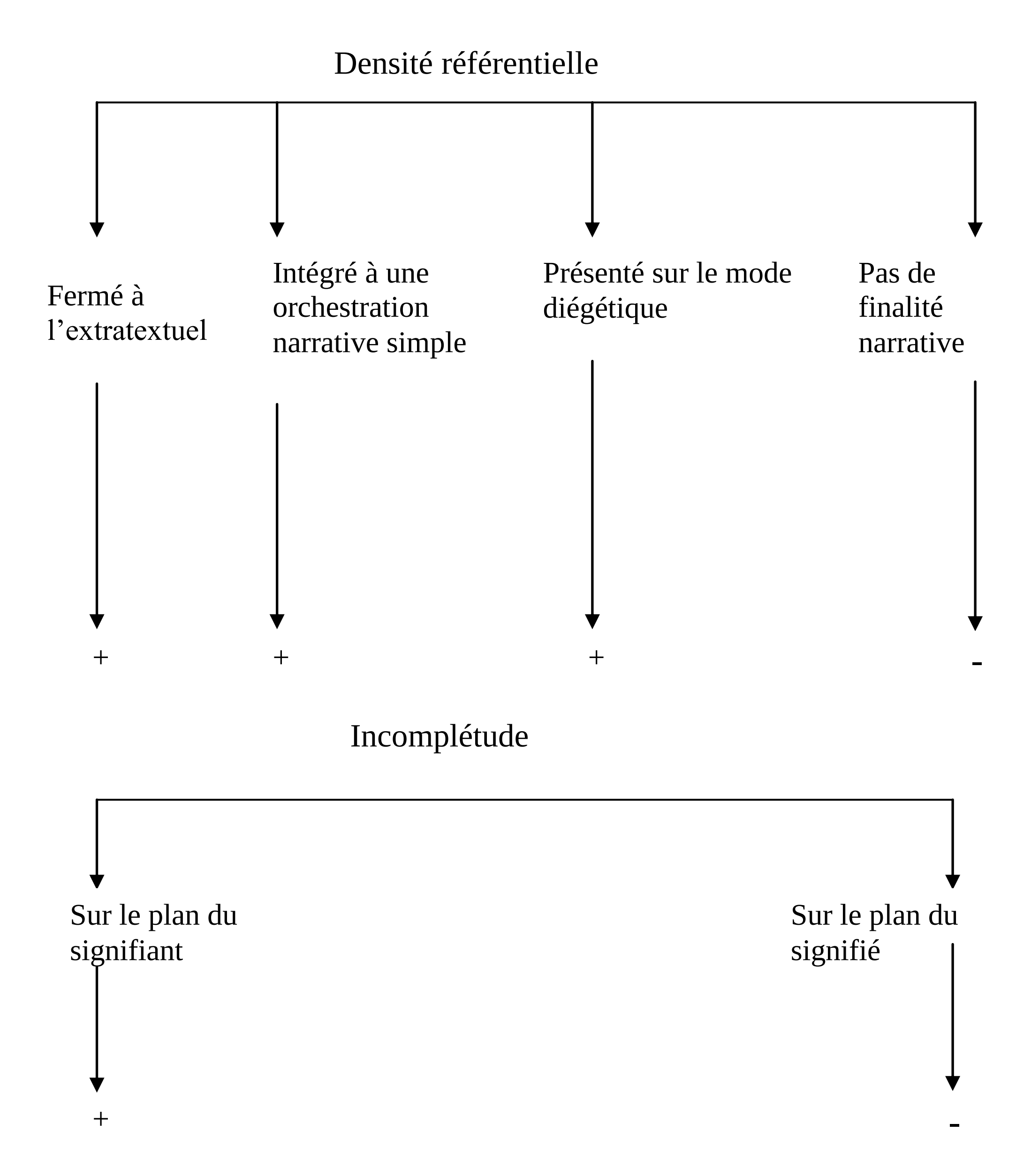
Abbas est trop proche du monde réel (de par son nom, le lecteur se demande si l'auteur ne fait pas allusion à Abbas Madani l'un des dirigeants du FIS). On l'assimile aisément à un personnage qui a marqué l'histoire en fondant la secte des Assassins, en Iran fin du XI siècle. L'écart qui le sépare du lecteur est diminué. Sa densité référentielle est moyenne et son incomplétude est compensée. De ce fait Abbas est le personnage typique qui représente l'autorité religieuse déviante et perverse qui a plongé l'Algérie des années 90 en un bain de sang.

Dactylo :



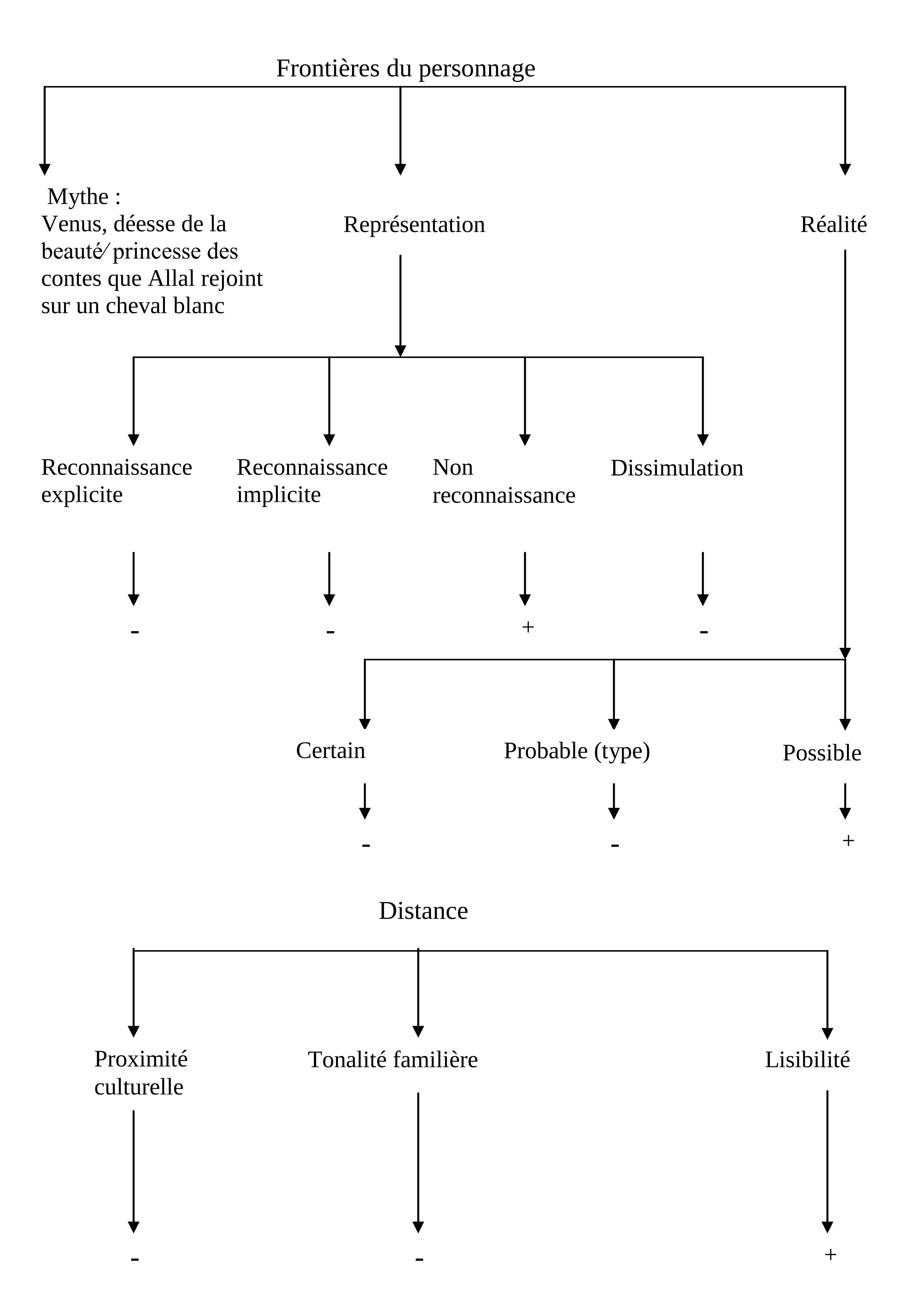

Certain (personnage historique)
Probable (type)
Possible personnage individualisé
L'écrivain public


Distance
Proximité culturelle
Tonalité familière
Lisibilité
-
-
-

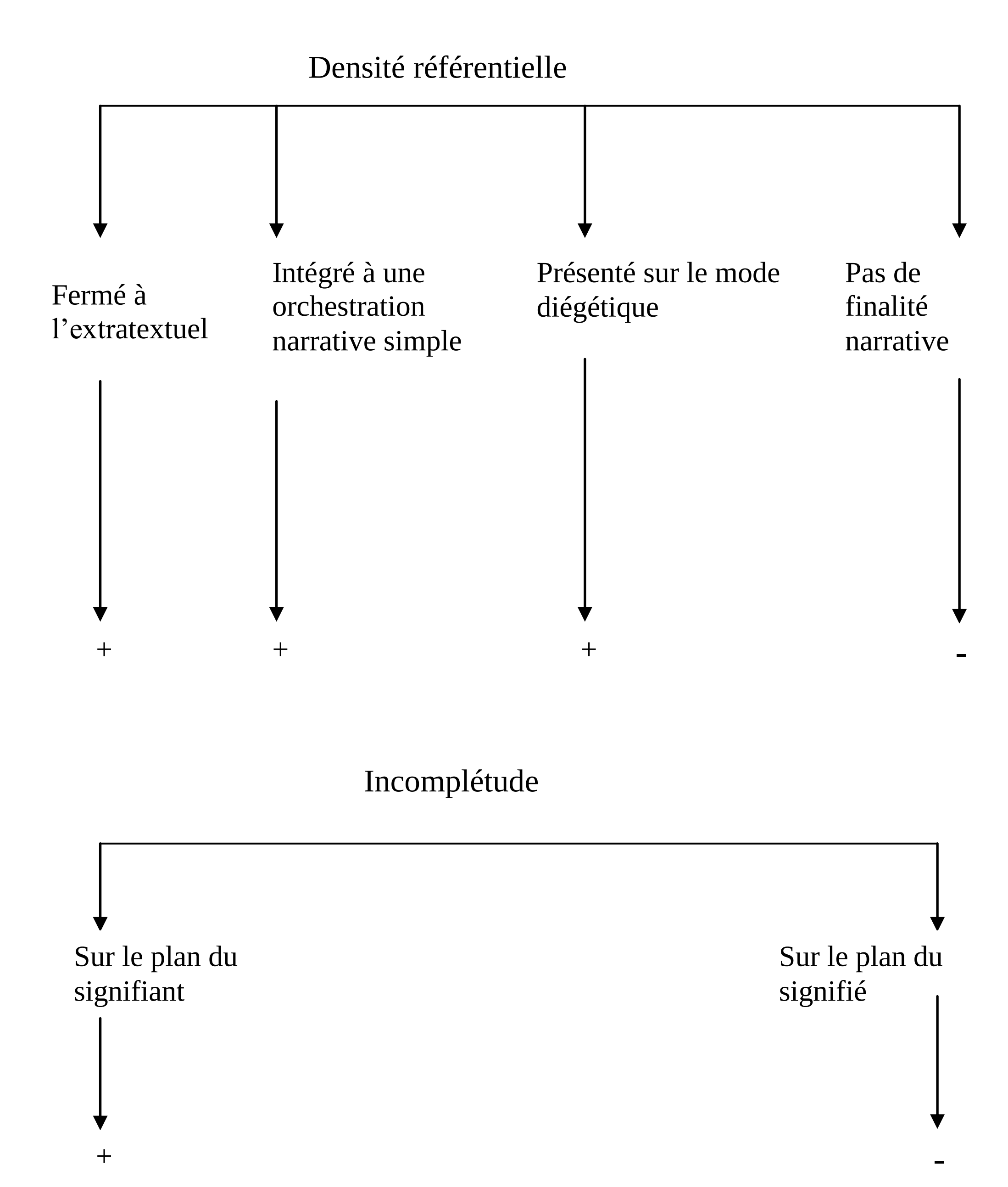


Dactylo se présente comme un personnage ordinaire probable (fils du peuple) qui joue un rôle familier celui de l'écrivain public du village. La distance qui le sépare du lecteur est réduite à l'extrême. Sa densité référentielle est forte et son incomplétude est compensée. Par son éloignement du mythe et son statut de personnage probable Dactylo est la voix de la raison rapidement étouffée qui tente vainement de réveiller la conscience des villageois. Il est aussi l'exemple de l'intellectuel persécuté pour son savoir et son engagement à ne pas rester silencieux.

Sarah :



Frontières du personnage
Mythe :
Venus, déesse de la beauté⁄ princesse des contes que Allal rejoint sur un cheval blanc
Représentation
Réalité
Reconnaissance explicite
Reconnaissance implicite
Non reconnaissance
Dissimulation
-
-
+
-
Certain
Probable (type)
Possible
-
-
+
Distance
Proximité culturelle
Tonalité familière
Lisibilité
-
-
+



Sarah est le point où se croisent deux mondes contradictoires : l'un féerique où beauté et amour sont les maîtres mots et l'autre tragique où il n y a que torture et mort. Sarah est le rêve de tous les jeunes du village. Ce rêve sera enterré quand son cadavre sera piégé par les terroristes à la fin du récit et sans rêve Gachimat n'a plus rien à espérer de la vie.

De ces schémas, nous retenons que l'auteur a forgé des personnages très proches de la réalité du lecteur en réduisant la distance qui les sépare de lui et en

condensant leur densité référentielle. L'effet de vie est assuré amplement et pleinement dans le texte de manière qu'aucun lecteur ne peut échapper à l'illusion du réel. Illusion tout à fait légitime car dès que le lecteur est en contact avec ces personnages, il consent tacitement à jouer le jeu, c'est-à-dire à prendre la fiction pour de vrai et il ne peut s'empêcher de croire en eux et à ce qui leur arrive.

De là, il ne peut rester indifférent à leur sort, si leur sort est heureux le lecteur est comblé mais s'il est tragique comme celui des personnages des *agneaux du Seigneur*, le lecteur est peiné *« L'interaction avec les personnages peut ainsi, déboucher, selon la structure de l'œuvre lue, sur deux expériences contraires : le « comblement » ou le « bouleversement» »*[214] Celle de notre texte ne débouche que sur le bouleversement dû à ce qui arrive aux personnages :

- L'imam Salah, le dignitaire religieux de Gachimat fut enlevé de chez lui et décapité pour avoir refusé de diffuser la fetwa du djihad terroriste. Sa tête tranchée fut découverte par Jelloul le fou dans un sac, en toile au milieu du pont.
- Habib le coiffeur et son fils furent égorgés à un jour d'intervalle .
- Maza le portier fut brûlé, son cadavre carbonisé a été découvert dans le parc auto communal.
- Les membres du groupe d'autodéfense meurent dans une explosion de bombe à Djebel El Khouf .
- Le maire assiste à la mise à mort de sa famille avant d'être décapité lui aussi.
- Maurice et Dactylo ont été exécutés de la pire des manières ; deux scènes décrivent l'horreur de l'acte terroriste par lequel ont été assassinés ces deux paisibles citoyens « - *Otez-lui la robe, glousse Zane. Tranche lui le cou…Je veux le voir se débattre comme un vieux porc bien engraissé…*

---

[214] Jouve, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Op. cit., pp. 216-217

Putain ! Visez-moi ce sang. C'était pas une bête finalement, c'est une vraie citerne… »[215] ,

« Dactylo ferme les yeux de toutes ses forces, crispe les mâchoires. La lame du couteau lui effleure le bout du nez, glisse doucement sur son menton.

-Dis quelque chose, ordure.

Il sent tout son corps se cabrer sous la morsure de la lam. Des milliers de flammèches explosent dans sa tête .Le sang afflue rapidement dans sa bouche. Ses yeux s'écarquillent de souffrance »[216]

À ce niveau là, le texte est impitoyable avec le lecteur car au moment où il décide simplement de lui annoncer la mort des personnages avec qui il n'a pas tissé de rapports de sympathie profonde, il choisit, en revanche de le faire assister de bout en bout à la mort de ceux qui lui sont chers et à lui livrer leurs dernières sensations de vie comme dans le passage ci-dessus.

Le deuil qui suivra le départ de ces chers personnages est celui du lecteur aussi *« […] La relation aux figures textuelles est vécue comme une expérience : elle a des prolongements dans le monde « réel » où le lecteur vit au jour le jour »*[217]

IV.3. La violence à travers les désignateurs nom et âge :

À l'instar du sexe le nom des personnages est un autre désignateur chargé de significations. Il est un élément majeur qui fait sortir le personnage de l'anonymat et lui permet de s'individualiser et de se distinguer des autres personnages. Cependant,sa fonction n'est pas uniquement indicative *« Comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement […]C'est un signe volumineux,un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens***,**

[215] Yasmina,Khadra. Les *agneaux du Seigneur.* Op. cit., p. 155
[216] Ibid., p.197
[217] Jouve, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Op. cit., p. 202

qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir[…] »[218]. Le nom a une portée symbolique qui permet de connoter les personnages positivement ou négativement et de comprendre les relations qu'ils entretiennent entre eux. Pour déceler ces relations, nous avons procédé à un classement des noms des personnages en 02catégories comme le montre le tableau suivant :

Nom avec rajout			Nom sans rajout
Sidi	Haj	Cheikh	
Yacoub Saïm	Maurice Menouar Salah Ali Barodi Bilal Boudali	Abbas Redouane	Kada, Hilal, Zane, Tej, Smaïl, Youcef, Boudjemaa, Rahal. Allal, Sidhom, Jafer, Wahab, Mourad, Lyès, Dactylo.

Nous relevons les remarques suivantes :

- Deux noms sont formés avec le rajout Sidi qui est *« un titre honorifique précédant un anthroponyme marquant la déférence envers un saint »*[219] Sidi Yacoub n'est que le nom d'un Saint évoqué alors que Sidi Saïm est un personnage du roman qui a vécu parmi les autres personnages. Il est le Saint du village, il était *« cheikh révéré »* et *« marabout »*[220] . Maintenant qu'il est mort, les Anciens veulent ériger en sa mémoire un mausolée mais cheikh Abbas et ses adeptes s'opposent à ce projet et il sera annulé. Ce refus qui sera perçu comme

---

[218] Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Op. cit., p. 125
[219] Willems, Dominique. Wilmet, Marc (dir.).*Le Français en Algérie : Lexique et dynamique des langues,* Bruxelles : Duculot, 2002. p. 505
[220] Yasmina,Khadra. Op. cit., p. 55

une profanation et une humiliation par tous les Grands du village annoncera le début du conflit entre ceux qui détiennent l'autorité au village : les Anciens et ceux qui veulent s'en emparer, les jeunes *« La hiérarchie tribale qui gérait le destin du douar, qui plaçait le droit d'aînesse au- dessus des uns, et la pitié filiale par dessus tous, se voit chaque jour bousculée par les jeunes contestataires »*[221]

- Les noms avec le rajout Haj sont parfois remplacés par le substitut : les Anciens pour désigner les Grands du village. Haj se dit pour un musulman qui a fait le pèlerinage à la Mecque et il est connu dans la tradition musulmane que si le pèlerin accomplit correctement son culte de pèlerinage cela veut dire qu'il s'est purifié de tous ses pêchés et qu'il est dès lors pur comme un nouveau né. Dans ce sens, tous ces personnages sont présentés par le texte comme des personnages purs et dévots. Les personnages dont le nom ne porte pas ce rajout ce sont, par voie de conséquence, impures. Ce sont tous des jeunes endoctrinés par les deux cheikh : Abbas et Redouane. Ils vont entrer en conflit avec les Anciens. Ils veulent leur imposer le nouveau Islam que leur apprend le FIS non reconnu par les Anciens. Haj (désignateur renvoyant aussi à l'âge du personnage) devient un signe révélateur du conflit qui amènera les personnages à s'entredéchirer.

À ce conflit s'ajoute une autre réalité tragique dissimulée dans leurs noms c'est celle de la claustration et de l'isolement.

Zane :

Zane, le nain, il n'a pas de nom de famille *« Le nom de famille est signe que le personnage a une filiation et qu'il est intégré dans un système social, donc qu'il existe »*[222] Zane existe mais il est rejeté du système social gachimatois. Tous les villageois le boudent et le détestent *« C'est parce que les garnements lâchaient leurs chiens à ses trousses qu'enfant Zane a appris à se réfugier dans les*

---

[221] Yasmina, Khadra. Op. cit., p. 57

[222] Massardier-Kenney, Françoise. *Construction et déconstruction du personnage dans Valvèdre* [en ligne] : www.erudit.org/revue/etudlitt/2003/v35/010523ar.html

arbres »[223], *« Nous étions deux êtres différents,deux grossièretés écoeurantes que tout le monde rejetait »*[224]

Sur le plan phonétique il y a une étrange similitude entre ce nom Zane et le mot arabe [zɛni] qui veut dire fornicateur. Zane est peut être adultérin parce qu'il n'évoque que sa mère à la fin du récit mais il est lui aussi adultère

« -Les nains ne sont pas hermaphrodites

- Dois-je comprendre que tu découches ?

-On est en démocratie »[225]

Zane est un personnage infirme, hypocrite, repoussant et abominable que le texte tâche à enlaidir à l'extrême pour montrer au lecteur comment un homme puisse être plus démoniaque que le diable et nous avons cité ultérieurement Khadra dans *L'imposture des mots* pour montrer à quel point Zane terrifie les lecteurs.

Tej :

Tej, le fils de Issa la Honte, porte lui et toute sa famille la honte de son père qui les maintient en bas de l'échelle sociale. Ce n'est que le crime qui puisse le relever au rang d'un émir (Tej veut dire couronne en arabe) mais un émir des terroristes.

Maurice :

Maurice est certes un personnage intégré au système social mais son nom français qui le distingue des autres personnages lui coûtera sa vie.

Dactylo et le maire :

Deux personnages claustrés dans leurs patronymes professionnels. On ne saura jamais le vrai nom du maire ou de l'écrivain publique *« Au fait, c'est quoi ton vrai nom, Dactylo ? »*[226]

D'autres motifs isolent les personnages et les séparent les uns des autres tout en créant chez eux un sentiment de haine aigue : L'amour de Sarah, la fille du maire, isole Kada Hilal de ses amis d'hier :Jafer Wahab et Allal Sidhom.

[223] Yasmina, Khadra. Op. cit., p. 98
[224] Ibid., p. 212
[225] Ibid., p. 140
[226] Ibid., p. 110

Allal est isolé à cause de son métier de flic *« Allal est flic. Il a tourné la veste. Il ne regarde plus les choses avec ses propres yeux, mais avec les leurs »*[227] et Jafer par son impartialité excessive. Les Haj sont isolés par leur âge (un autre désignateur qui divise le village en deux camps hostiles l'un à l'autre) et par leur conservatisme religieux dont ils payent un lourd tribu : la mort de Haj Maurice et de Haj Salah et la folie de Haj Boudali.

Autre isolement s'affiche chez les personnages, c'est l'isolement identitaire ; leurs noms appartiennent tous à un référent culturel arabe mais rien ne les rattache à la religion musulmane dont ils revendiquent l'appartenance. Pas un seul personnage porte le nom de Mohammed prophète de l'Islam ou d'un nom contenant « Abd » ou « eddine » qui attribuent au nom *« une empreinte de religiosité musulmane »*[228]

Cette ambivalence du personnage qui souffre et qui fait souffrir est une autre forme de violence qui laisse le lecteur perplexe : doit il compatir ou se désolidariser ? *« Le lectorat n'a pas eu besoin de mon avis personnel pour se faire une idée. Il a vécu étroitement les drames et les aspirations de mes personnages. Comme eux il a adopté une attitude et s'en est sorti convaincu »*[229]

IV.4. La violence dans les rapports de sympathie

La notion de rapports de sympathie est empruntée elle aussi à Vincent Jouve. Elle s'explique par le fait que le lecteur est naturellement disposé à s'attacher aux figures fictionnelles bien campées dont il connaît les sentiments et le vécu plutôt qu'aux silhouettes énigmatiques qui ne lui délivrent que très peu d'informations.

Le système de sympathie repose sur trois codes qui sont : le code narratif, le code affectif et le code culturel. Le code narratif est selon Jouve plus dominant

---

[227] Yasmina, Khadra. Op. cit., p. 12

[228] Benramdane, Farid. *Espace, Signe et identité au Maghreb : Du nom au symbole*. In Insaniyat. N9. sept-dec1999.Alger : OPU. pp.5-17

[229] Yasmina, Khadra cité par Mokhtari, Rachid. Op. cit., p. 175

que les deux autres. Il renvoie au montage textuel qui fait en sorte que le lecteur s'identifie à un personnage X et non à un personnage Y. Ce personnage X est obligatoirement quelqu'un qui occupe la même place que le lecteur vis-à-vis des évènements racontés c'est-à-dire il ne sait pas plus que le lecteur sur ce qui peut se produire dans la suite du récit *« Le lecteur s'identifie à qui a même savoir que lui sur le monde du récit »*[230]. Ainsi parmi les nombreux personnages dont regorge *Les agneaux du Seigneur* le lecteur est orienté à s'identifier à ceux qui ne se rendent compte de la gravité de la situation dans laquelle va sombrer le village qu'une fois le mécanisme criminel est déclenché. Ils ne savent pas plus que le lecteur qui survivrait et qui va mourrait et quel destin serait réservé à ceux qui réussiront à échapper à la machine de mort. Des personnages comme : L'imam Salah, Haj Maurice, Allal, Jafer, le maire, Dactylo…

Le code affectif quant à lui est responsable, comme son nom l'indique, à l'affection que pourrait avoir un lecteur envers un ou des personnages

> *« Le propre du code affectif est de jouer sur certains mécanismes du psychisme humain. Une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive. »*[231]

Le personnage qui s'ouvre au lecteur devient donc l'objet d'investissement affectif et acquiert par conséquent une forme d'humanité obligeant le lecteur à s'attacher à lui plus qu'aux autres personnages. Mais le degré de cette ouverture est prépondérant car on ne s'attache pas de la même manière à un personnage qui s'ouvre partiellement comme à un autre qui s'ouvre totalement, en d'autres termes, plus le savoir sur le personnage est profond plus la sympathie du lecteur est intense et ce savoir ne peut être profond que s'il correspond à une connaissance intime donnant accès direct à tous les secrets du sujet comme

---

[230] Jouve, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Op. cit., p. 129
[231] Ibid., p. 132

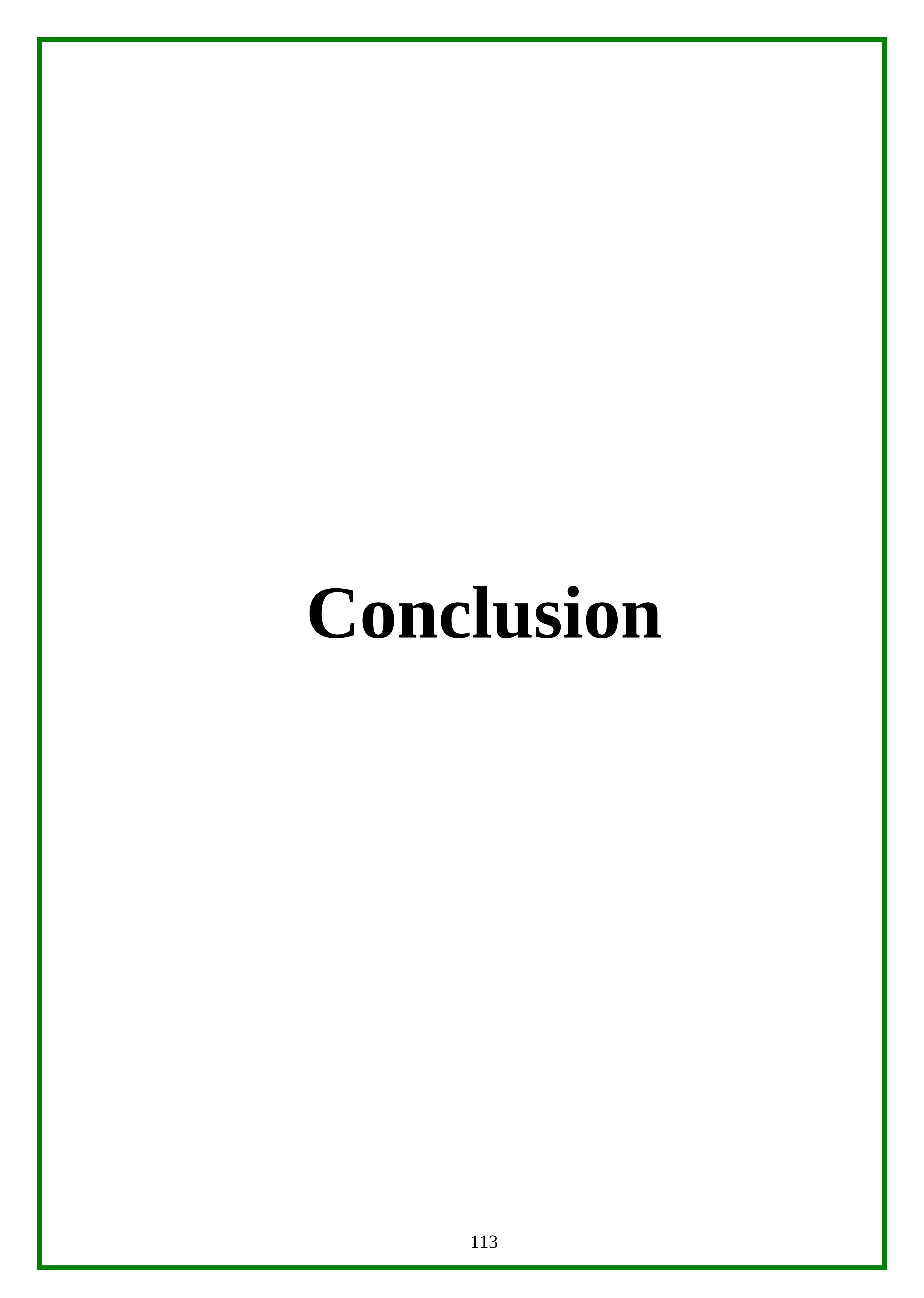
l'amour, l'enfance, le rêve mais surtout la souffrance *« si la sympathie a besoin de l'intimité, l'intimité a besoin de la souffrance »*[232]. Mais soulignant que le code affectif dans notre roman joue le rôle d'un générateur de violence à l'encontre du lecteur et ceci du fait qu'il lui délivre toutes les connaissances intimes sur les personnages bourreaux : Zane son enfance, son rêve de oiseau libre planant sur les hauteurs et sa souffrance de nabot au village, Tej enfance humiliée et statut d'homme rejeté, Kada l'incarnation du fiasco total : tous ses projets échouent qu'il s'agisse d'amour, d'étude ou de profession. Ces connaissances qui génèrent d'habitude un effet d'attachement et de sympathie deviennent dans *Les agneaux du Seigneur* source de malaise pour le lecteur car ce dernier s'imagine mal éprouvant de la sympathie envers des figures textuelles de négativité. Il se retrouve alors pris entre le marteau et l'enclume : devrait il se plier aux orientations textuelles et accepter le rôle parental qui découle de sa connaissance intime des personnages ou se fier à son éthique lui interdisant la compassion envers tout ce qui se positionne du coté du Mal ? Le code affectif est générateur de violence aussi parce qu'il ne prépare pas le lecteur à perdre les personnages chers à son coeur comme Haj Maurice, Sarah, Allal, Dactylo… Au contraire il le laisse s'attacher à eux tant qu'il le peut pour l'affliger ensuite en le faisant assister à leur destin funeste. Le code culturel est considéré quant à lui comme le code le moins influent. Il *« entre en jeu lorsque le lecteur juge un personnage positif ou négatif à partir de valeurs extra textuelles »*[233] Il s'agit d'évaluer chez le personnage la présence de valeurs positives ou négatives désignées comme telles dans le référent idéologique et selon la vision du monde du sujet lisant pour décider finalement si le personnage mérite une reconnaissance ou au contraire une répugnance. Dans notre corpus le code culturel et le code affectif entrent en contradiction très embarrassante pour le lecteur car au moment où l'un (le code affectif) lui fournit tous les ingrédients nécessaires pour aboutir à une sympathie profonde envers une catégorie précise

---

[232] Jouve, Vincent. . Op. cit., p. 140
[233] Ibid., p. 144

de personnages l'autre (le code culturel) lui défend une quelconque identification à cette même catégorie créant chez lui un doute et une indécision affectant le plaisir de lire et suscitant un questionnement inassouvi.

Pour conclure nous disons que notre analyse de l'effet personnage nous a permis d'ôter le voile sur la part de violence qu'injecte le texte aux personnages et qui déborde des frontières de la fiction pour atteindre le lecteur dans son monde réel. Le personnage cesse donc d'être une simple création fictive dont les pouvoirs se limitent aux rôles que lui confie la narration pour devenir un opérateur capable de faire violence au lecteur.



Conclusion

Les Agneaux du Seigneur est un roman qui offre au lecteur une aventure d'où il ne peut sortir que radicalement métamorphosé. L'expérience qui l'attend est celle d'un texte dont le pouvoir de l'horreur ne connaît aucune limite : il déborde des frontières de la fiction et l'atteint dans sa forteresse d'univers réel.

C'est cette puissance du texte qui nous a poussé au début de ce mémoire à nous interroger sur la possibilité de qualifier notre œuvre de roman doublement violent. Répondre à ce questionnement était, à notre sens, inconcevable en l'absence du grand concerné le lecteur. Nous étions donc amené à amorcer une analyse qui ambitionne d'une part de rendre compte de la violence dont est chargé le texte et d'une autre part d'étudier les réactions du lecteur virtuel vis-à-vis de ce fait. Nous avouons que connaître et par la suite étudier les réactions du lecteur reste une entreprise dont la validité n'est pas toujours vérifiable mais précisons que certaines réactions demeurent évidentes et par conséquent envisageables : un lecteur par exemple ne peut que dans des cas maladifs éprouvait de la joie devant un spectacle de mort. Les réactions dont il est question dans ce mémoire sont donc celles qui sont envisageables.

Notre approche du texte s'est effectuée sur deux plans d'abord le plan thématique qui nous a révélé un récit ancré dans la réalité tragique des années 90, une parole inondée de violence et de brutalité qui tente de restituer un état apocalyptique où les humains ont perdu toute humanité. Elle se fait mise en scène d'une société déchirée par la guerre civile torturée par la barbarie et la sauvagerie des islamistes nés de ses propres tréfonds. Une société où la politique est synonyme de corruption et où la religion est équivalente de vandalisme. Le lecteur se trouve ainsi noyé dans les remous du vécu algérien qui l'assaillent sans répit d'un bout à l'autre de la narration et il est désarçonné par un texte qui ne lui donne à lire que l'hécatombe dans sa clarté et sa transparence les plus foudroyantes *« L'auteur n'est pas tendre avec son lecteur, il lui triture l'esprit***,**

le bouleverse, le torture, en lui donnant à lire tout cela dans les moindres détails, détails il faut le dire souvent troublants et déroutants »[234]

Deux stratégies idéologiques sont au cœur de ce roman l'une revendicatrice parce qu'elle jette un coup d'oeil critique sur le déséquilibre social né des déboires du système, et l'autre condamnatrice et dénonciatrice qui évoque la violence et ses retombées sur la société algérienne déchiquetée par cette tragédie nourrie de sang et de barbarie.

La narration de cet enfer et de ce monde de carnage s'est avérée relevant d'un nouveau genre. Il ne s'agit plus de roman noir où on insère la tragédie dans le cadre d'une enquête policière mais plutôt d'un roman blanc dont la blancheur n'a rien à voir avec la paix et la pureté. Elle renvoie au contraire, à une technique d'écriture dite « photographique » ou « blanche » où le Moi de l'auteur ne se manifeste guère. La description de l'horreur suivant cette technique se fait avec un regard distant et une froideur expurgeant de la narration toute manifestation émotionnelle aiguisant ainsi la violence du texte et délaissant le lecteur seul face aux atrocités relatées.

Notre intérêt était porté au second plan aux procédés formels qui font de l'écriture des *Agneaux du Seigneur* une écriture violente : la réflexion que nous avons mené sur le titre nous a dévoilé sa cruauté, son caractère déstabilisant et son ambiguïté générateurs tous d'un choc esthétique. Ce dernier résulte d'une stratégie abusive qui leurre le lecteur en lui voilant la boucherie humaine derrière la simple idée d'un sacrifice d'animaux. Loin d'être un euphémisme, le titre tend un piège au lecteur pour que le texte lui assène un coup brutal l'obligeant à méditer l'horreur dans son comble.

L'humour noir par son accentuation du tragique, l'espace/temps par leurs connotations funéraires et leur inscription dans la dimension réelle ajoutant foi et authenticité au récit et enfin la langue par sa « syntaxe de sang » ont tous contribué à affiler la violence de l'écriture dans ce roman.

---

[234] Belaghoueg Zoubida. *Yasmina khadra, l'autre écriture*. [En ligne] : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_43_11.pdf

La dernière partie de ce travail consacrée aux personnages, composante maîtresse dans cette fiction, a démontré qu'ils sont à la fois le support et la cible de violence. Construits autour de la figure du nain Zane hypocrite, malveillant, détesté et honni, ils seront tous manipulés comme de marionnettes par ce vilain personnage qui connait leurs aspirations et leurs points de faiblesse. L'étude que nous avons effectuée sur ces figures textuelles nous a montré qu'ils sont très proches de la réalité du lecteur et qu'ils jouissent d'un effet de vie créant un rapport de sympathie attachant le lecteur à certains d'entre eux mais aussi un rapport d'antipathie l'éloignant de certains d'autres. Les personnages sympathiques avec lesquels le lecteur a instauré des liens d'affectivité intense trouvent tous le même sort celui d'une mort atroce que le texte décrit froidement et sans compassion alors que le personnage le plus antipathique Zane est épargné pour hanter la quiétude qui était celle du lecteur avant cette rencontre fatale avec le roman.

Les Agneaux du Seigneur est donc une œuvre où se conjuguent une écriture de la violence et une violence de l'écriture pour donner naissance à une fresque sanguinolente racontant la décennie noire. La violence du texte, dans son contenu comme dans sa forme, cesse d'être un fait d'écriture pour devenir un fait de lecture procurant une certaine agressivité à la réception littéraire habituelle.

Résumé

L’écriture khadrainne dans Les Agneaux du Seigneur est une écriture traumatisante, affligeante, vidée de toute sentimentalité et épurée de tout ornement. Ecriture où la tragédie nationale est dite dans son intégralité, sans aucun souci d’atténuer l’horreur, au contraire tout est mis en œuvre pour l’accentuer. Cette écriture dite blanche ou photographique où la boucherie humaine est décrite de plus près sans commisération fait de la violence son cheval de bataille. Cette dernière demeure certes l'invariante textuelle du roman par excellence mais elle ne s'arrête pas à ce niveau, elle va au-delà de cette simple caractérisation ; elle est là guettant le lecteur.

Nous avons montré à travers ce modeste travail que notre roman a la particularité d’être à la fois une écriture de la violence et une violence de l’écriture et nous avons constaté au terme de notre analyse que La violence du texte, dans son contenu comme dans sa forme, cesse d’être un fait d’écriture pour devenir un fait de lecture procurant une certaine agressivité à la réception littéraire habituelle.

Abstract

The writing of khadra in The Lambs of the Lord is a traumatic, distressing writing, emptied of all sentimentality and purified of all ornament. Writing where the national tragedy is said on the contrary in its entirety, without any worry to attenuate the horror, all is put in work to accentuate it. This white or photographic so-called writing where the human butcher shop is described besides near without commiseration makes of the violence its warhorse. This last home certainly the invariant textual of the novel excellently but it doesn't stop to this level, it goes beyond this simple characterization; it is there watching the reader.

We showed through this modest work that our novel has the particularity to be at a time a writing of the violence and a violence of the writing and we noted to the term of our analysis that The violence of the text, in its content as in its shape, rest to be a fact of writing to become a fact of reading procuring a certain aggressiveness to the usual literary receipt.

ملخص

تعد كتابة خضراء في روايته *أحمال الإله* كتابة راضحة ، مفجعة، منزوعة العاطفة، بعيدة كل البعد عن الزخرف القولي . كتابة تحكي الفاجعة الوطنية بأدق تفاصيلها دون أي جهد لتخفيف فظاعة هذه الأخيرة بل على العكس كل الجهود جندت لتكثيف حدتها.

هذه الكتابة المعروفة عند البعض بالبيضاء أو الفوتوغرافي ة التصويرية و أللتي نجد فيه وصفا مجزيا للمجزرة دونما رأفة أو حنو إنما هي كتابة تجعل من العنف مرجعية أولى. هذه المرجعية هي بحق الامتغير النصي عن جدارة إلا أنها لا تتوقف عند هذا الحد بل تتعداه إلى مادون ذلك فهي قابعة تتربص بالقارئ.

بيننا عبر هذا العمل المتواضع أن الرواية المدروسة (*أحمال الإله*) هي في الواقع حوصلة لتزاوج كتابة العنف وعنف الكتابة وأفضت دراستنا إلى أن عنف هذا النص في مضمونه و شكله يكف عن كونه واقعة تخص الكتابة ليرتبط من هنا فصاعدا بفعل القراءة مكسبا بذلك عدائية غير معتادة لفعل التلقي.

REFERENCES BIBIOGRAPHIEQUES

CORPUS

Khadra, Yasmina *Les agneaux du Seigneur,* Paris : Julliard, 1998.

OEUVRES LITTERAIRES DE YASMINA KHADRA CITEES

Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Julliard, 2002.

Khadra, Yasmina. (Mohammed Moulesshoul), *Le Privilège du Phénix*. Alger : ENAL, 1989.

Khadra, Yasmina. (Mohammed Moulesshoul), *La Fille du pont.* Alger : ENAL, 1985.

Khadra, Yasmina. (Mohammed Moulesshoul), *El Kahira*. Alger : ENAL, 1986.

Khadra, Yasmina. (Commissare Llob), *Le Dingue au bistouri*, Laphomic, 1990.

Khadra, Yasmina. (Commissare Llob), *La Foire des Enfoirés*, Laphomic, 1993.

Khadra, Yasmina. *Morituri*. Paris : Baleine, 1997.

Khadra, Yasmina. *L'Automne des chimères*. Paris : Baleine, 1998

Khadra, Yasmina. *Double Blanc*. Paris : Baleine, 1998.

Khadra, Yasmina. *La part du mort*. Paris : Julliard, 2004.

Khadra, Yasmina. *L'Ecrivain*. Paris : Julliard, 2001

Khadra, Yasmina. *A quoi rêvent les loups*. Paris : Julliard, 2000.

Khadra, Yasmina. *Les Hirondelles de Kaboul*. Paris : Julliard, 2002.

Khadra, Yasmina. *L'Attentat*. Paris : Julliard, 2005.

Khadra, Yasmina. *Les Sirènes de Bagdad*. Paris : Julliard, 2006.

OUVRAGES THEORIQUES

Al- Qur'àn al-Karim . Traductions Et Notes. Dr Kechrid Salah Eddine. Dar El Gharb El- Islami, 1984.

Achour, C. et Rezzoug, S. *Convergences critiques : Introduction à la lecture littéraire. Alger* : OPU, 1995.

Achour. C. et Bekkat. A. *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II.* Alger : Ėditions tell, 2002.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972.

Barthes, Roland. *Le grain de la voix*, Entretiens 1962-1980. Paris : Seuil, 1981.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

Bordas, E., Barel-Moisan, C., Bonnet, G. et al. *L'analyse littéraire.* Paris : Armand Colin, 2006. (Coll. Cursus).

Courtois Martine. *Les mots de la mort*, Paris : Belin, 1991. (Coll. le français retrouvé).

Dib, Mohammed. « Postface ». In : Dib, Mohammed : Qui se souvient de la mer. Paris : Seuil, 1962.

Eco, U. *Lector in fabula : Le rôle du lecteur* [1979]. Paris: Ėditions Grasset, 1985.

Fromilhague Catherine. *Les figures de style*. Paris: Armand Colin, 2005. (Coll. 128).

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. (Coll. Poétique).

Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit.* Paris : Seuil, 1983. (Coll. Poétique).

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. de C. Maillard. Paris : Gallimard, 1978.

Jouve, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992

Jouve, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette, 2008, (coll. Contours littéraires).

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection.* Paris : Seuil, 1980. (Coll. Tel Quel).

Marcandier-Colard, Christine. *Crime de sang et scènes capitales : Essai sur l'esthétique romantique de la violence*. Paris : PUF, date

Maurel, Anne. *La critique*. Paris : Hachette, 2005. (Coll. Contours littéraires).

Milly J., *Poétique des textes,* Paris : Armand Colin, 2005.

Mitterand, Henri. *Zola. L'Histoire de la fiction*. Paris : PUF, 1990.

Mokhtari Rachid, *La Graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000),* Batna: Chihab, 2002.

Picard, Michel. *La Lecture comme jeu : Essai sur la littérature*. Paris : Les Éditions Minuit, 1986. (Coll. Critique).

Picard, Michel. *La littérature et la mort*. Paris :PUF, 1995.

Reuter, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Armand Colin, 2007.

Salha, Habib. *La réception du texte magrébin de langue française*. Tunis, Ed. Cérès, 2004

Schmitt, M.P. et Viala, A. *Savoir-lire : Précis de lecture critique.* Paris : Ėditions Didier, 1982. (Coll. Faire⁄Lire).

Todorov Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971. (Coll. Poétique).

VIGNER, G. *Lire du texte au sens*.Paris : Ėditions Clé International, 1992.

Willems, Dominique. Wilmet, Marc (dir.).*Le Français en Algérie : Lexique et dynamique des langues,* Bruxelles : Duculot, 2002.

Wolfgang Iser, *L'acte de lecture,* 1976, trad. fr. © éd. Mardaga, 1985.

REVUES ET ARTICLES

Benramdane, Farid. *Espace, Signe et identité au Maghreb : Du nom au symbole*. In Insaniyat. N9. sept-dec1999.Alger : OPU.

Brahimi Denise. *Tragédie algérienne, humour et dérision*. *Dans* Etudes littéraires Maghrébines : Subversion du réel:Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine.1991.N°16. Paris: L'Harmattan.

Buffard-O'Shea (Oakland) Nicole. Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra et Nouvelles d'Algérie de Maïssa Bey : écritures sans appel ? *Dans* Etudes littéraires Maghrébines : Subversion du réel:Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine.1991.N°16. Paris: L'Harmattan

Burtsher-Bechter , Beate et Mertz-Baumgarner Birgit. *Témoignage et/ou subversion: une relation paradoxale? Dans* Etudes littéraires Maghrébines : Subversion du réel:Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine.1991.N°16. Paris: L'Harmattan.

Rouly-Jebari, Juliette. *Humour, dérision et modernité dans quelques romans algériens de la décennie noire* in Algérie, Littérature ⁄ Action .2005. N 91⁄92. Ėditions Marsa.

Yasmina khadra, El Watan 18 mai 2004

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES

Claude Eterstein (dir.). Dictionnaire de la littérature française de A à Z. Paris : Ėdition Hatier, 1998,

Dictionnaire encyclopédique Larousse 2001

Ducrot, Oswald et Scheffer, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1995.

Lemaître Henri, *Dictionnaire Bordas de la littérature française et francophone*. Paris : Bordas, 1985.

THESES ET MEMOIRES

Hoek cité par Bergeson Carlos dans *Le titre comme unité rhétorique de la narration*, Mémoire de maîtrise, université de Québec. 1993

Simedoh Kokou Vincent. L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne, une poétique du rire. Thèse de doctorat, université Queen's, Canada. 2008

Lotodé Valérie, *Le lecteur virtuel dans l'oeuvre romanesque de Rachid Boudjedra*. Thèse de doctorat, l'université Paul Valéry, Montpellier III, 2005.

SOURCES INTERNET

Baumgartner, Birgit Mertz. *Algérie sang-écriture (A. .Djebar), violence et écriture(s)dans la littérature algérienne contemporaine*.[En ligne] : www.rodin.uca.es:8081/xm/ui/bitstream/handle/10498/8340/30962389.pdf

Burtsher-Bechter Beate, *Roman blanc, écrit (ure) noir(e) : « Les Agneaux du Seigneur » de Yasmina Khadra [en ligne] :* http://www.limag.refer.org/Textes/Toronto/Colloque1999.htm#_Toc524160707

Interview de Yasmina Khadra à propos de la sortie de son roman A quoi rêvent les loups, propos recueillis par Valérie Pabst [en ligne] : www.fnac.com

Leblanc, Benjamin-Hugo. Liminaire : amorce de réflexions autour de la théorie de la réception de H.R. Jauss [en ligne] : http://id.erudit.org/iderudit/011814ar

Leborgne Erik. *Grotesque et humour noir dans Gil Blas* [en ligne] : www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/**humour**.html

Massardier-Kenney, Françoise. *Construction et déconstruction du personnage dans* Valvèdre [en ligne] : www.erudit.org/revue/etudlitt/2003/v35/010523ar.html

Ngalasso Mwatha Musanji, *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français,* [en ligne] : http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf

St-Pierre, Martine. In *Le bruit des noms*. [En ligne] : http://id.erudit.org/iderudit/035730ar

Livres électroniques ebooks

Bokobza , Serge Félix. *Contribution à la titrologie romanesque :Variation sur le titre le Rouge et le Noir de Stendhal* [en ligne] : **http://books.google.fr/books?id=PRaKGFQYrcoC&pg=PA72&lpg=PA72&dq=bokobza+stendhal+ebboks&source=bl&ots=FJxX3w4xbR&sig=dubZTCfbi5bTZvPGds9uaT0TOg&hl=fr&ei=xSPUS5zdG4WM0gTBn8TZDQ&sa=X&oi=bookresult&ct=result&resnum=1&ved=0CAsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false**